*Јелени, Анђелији, Кајици и Угљеши*

*Срђан Ђурић*

# ЉУБОСТИЊА

## *Црква Усиења Богородичиног*

*Просвета — Београд*
*Реиублички завод за заштиту сиоменика културе — Београд*

*Београд 1985*

Срђан Ђурић

Љубостиња

Уредници
Милка Јанковић-Димов
Радомир Станић

Рецензенти
Др Војислав Кораћ
Др Гордана Бабић-Ђорђевић

Ликовни уредник
Добрило М. Николић

Ликовно-графичка опрема
Тоде Рапаић

скенирао
Теодор Анагност

Заједничко издање

Издавачка радна организација ПРОСВЕТА
ООУР „Издавачка делатност“, Београд, Добрачина 30
за издавача Јордан Живковић, директор

РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА
КУЛТУРЕ, Београд, Божидара Аџије 11
за издавача Јован Секулић, директор

# Садржај

*I*
*Пророк Михеј*

*1*

*II*

*II*
*Исцељење раслабљеної*
*III*
*Христ и Самарјанка, детаљ*

IV

IV
*Кнез Лазар и кнегиња Милица*

V

V
*Десӣоӣ Сӣефан и Вук Лазаревић*

*VI*

*VI*
*Пеѿи васељенски сабор*
*VII*
*Пеѿи васељенски сабор, деѿаљ*
*VIII*
*Арханђео Гаврило*

*VII*

Т
Д К
Х

*За Љубостињу сам почео да се занимам још од јесени 1975. године, кад сам у њој боравио као члан конзерваторске екипе и тек дипломирани историчар уметности. Од тада па до данас бавио сам се у више наврата, дуже или краће време, различитим проблемима које намећу њене још недовољно истражене и познате уметничке вредности. Ова књига покушава да одговори на што више питања у вези с настанком и значајем архитектуре, скулптуре и сликарства цркве Успења Богородичиног у Љубостињи. Основни задатак је био да се што егзактнијим методима опише споменик са свим својим појединостима, а затим да се, у оквиру сва три његова вида, изврши иконографска и стилска анализа. Исходи овакве анализе нису докраја равномерно распоређени, но то је зависило често и од објективне истражености проблема, без обзира на жељу да се поступак увек доследно спроведе.*

*Током рада, на разне начине подржавале су ме и помагале колеге и пријатељи. На првом месту захвалан сам колегама из Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије. Благородно за мој рад било је стрпљење и гостопримство сестринства манастира Љубостиње. За читање и савете у вези с поглављима о архитектури и скулптури захваљујем колегиници Милки Чанак-Медић и професору Војиславу Кораћу. Најпријатнија ми је дужност да се захвалим своме оцу, Војиславу Ј. Ђурићу, за савете у писању и у бројним појединостима везаним за стварање књиге, без чијег би удела ова студија била знатно осиромашена. На крају, захвалан сам Радомиру Станићу, који је усрдношћу и старањем учинио много да ова књига угледа светлост дана.*

# Место

Западна Морава својим током пресудно одређује рељеф и географску поделу Србије. Она одваја Подгорину и Шумадију, на северу, од Старог Влаха и Копаоника, на југу, обухватајући својом котлином с јужне стране Левач и Темнић, који су са запада затворени долином Велике Мораве. На самој јужној граници Темнића, три километра северно од Трстеника и од ушћа Љубостињске реке у Западну Мораву, лежи манастир Љубостиња. Смештена је на левој страни речице, на отоку равничарске земље, између брда, једног планинског потока и реке. Са свих страна окружују је обронци Гледићких планина, међу којима је највиши Самар (922 m), неколико километара даље на север, где извире Љубостињска река. У непосредној близини Љубостиње је неколико споменика насталих у средњовековној епоси, али неистражених и запуштених. На западном крају села Грабовца, 2 km југозападно од Љубостиње, на левој обали Западне Мораве, стоје зидине Јерининог града (сл. 4), а наспрам њега градић звани Стража. На утоку Дубичке у Љубостињску реку, на око 1,5 km северно од манастира, налазе се остаци неистражене цркве, а на око 7 km од Љубостиње, узводно Дубичком реком, остаци цркве или града (црквиште у Доњем Дубичу). На Грабовачком брду, око 1 km северно од ушћа Љубостињске реке у Западну Мораву, у атару Богдања, стоји црква Петковица (сл. 4), љубостињски метох, по народном предању негдашња Југ-Богданова капела у виноградима, а око 2 km западно одатле је црквиште „Ђуровача“, које народ приписује деспоту Ђурђу.[1]

Стара граница манастирских добара, коју су потврдили књаз Милош 1839. и књаз Александар 1849, пружала се путем од Западне Мораве, крај Богдања и Мијајловца, на Криву косу, даље на Дубичку реку, па Планиничком реком на Татарну и косом на десној обали Љубостињске реке, крај Грабовца, опет до Мораве.[2]

# Име

Постоји неколико мишљења о настанку имена Љубостиње. Живота Михајловић је, у расправи посвећеној посебно овом питању, покушао да докаже да је реч о сложеници створеној од „љубве“ и „стан“ — дом љубави, или од „љубо“ и „стеино“ (грч.) — истинско оплакивање, али осим домишљања није пружио никакве доказе.[3] У случају да је закључивање Ж. Михајловића исправно, био би то јединствен случај да се овако склапају имена наших средњовековних манастира.

Друго, занимљиво и духовито решење предложио је Светозар Радојчић, претпоставивши да име потиче од придева „љубопустињски“, но, без лингвистичких или историјских паралела, то остаје само хипотеза.[4]

Многобројни примери, пак, показују да су називи наших манастира углавном настали прихватањем већ постојећих имена места на којима су подизани. Постоје сасвим сродни топоними, који се односе и на имена места и на називе планинских врхова, као што су Љубостиње (Љубостиње—Копрно)[5], Љуботиње[6], Љуботен.[7] Чини се поузданим да ови топоними нису

настали слагањем две речи попут оних које наводи Михајловић, нити могу имати везе са пустињачким насеобинама, какве су иначе у околини Љубостиње постојале. Сматрам да се име Љубостиње лепо повезује са наведеним топонимима и да је истоветно с називом места на коме се налази.

Топоним треба објаснити као сложеницу од речи љубо[8] (корен *љуб*= carus, tener) и стиња[9] (од стена, стијена, стина), сродно топониму Постиње[10] (под-стиње). Топоним Љубостиње настао је од љубо и стиње (стине, стиние — стиње), са значењем добре, благе, стене (у плуралу). Име Љубостиња је истоветно, само у сингулару, са значењем добра, блага, мила стена. Пошто је стина икавски облик, може се помишљати и на западни, далматински, елемент у средњовековном становништву у околини Љубостиње. Занимљиво је и да се место Љубостиње управо налази у Далмацији — у околини Книна. На исти начин би се могли објаснити топоними Љуботен и Љуботиње, са једином разликом што је у првом случају други део од екавске варијанте — стена — а у другом од икавске — стина, а у оба случаја елидирано је „с".

## Историографија

Већи број наших споменика посећивали су страни учени путници и у временима блиским средњем веку записивали своја виђења. Љубостиња не спада у групу споменика чији нам рани описи омогућују реконструкцију извесних претходних стања грађевине. Прву посету Љубостињи о којој је остало писано сведочанство учинио је Јоаким Вујић 1826. године.[11] Он је сажето изнео све податке о цркви које је знао. Помиње кнегињу Милицу као ктитора, наравно без датовања цркве, доноси тачно натписе са гроба Стефана, сина кесара Угљеше, као и поред портрета кнеза Лазара, кнегиње и деспота Стефана. Натпис градитеља цркве, Рада Боровића, погрешно чита као „протоманастирь царски". Не даје опис архитектуре, изузев општег афирмативног става да је складна, али вели да црква „споља има једно труло и четири пирамиде у угловима", и доноси значајан но непотпун податак.[12] О љубостињским фрескама каже само: „Церква је унутри свуда са светитељи измолована."

Године 1839, по наређењу књаза Милоша, пописане су све старине у нашим црквама и манастирима. Овај попис вршили су заједнички представници и државне и свештене власти, тако да су комисије редовно бивале састављене од среских начелника или њихових заменика, свештеника и писара. Један део каталога које су направиле ове комисије објавио је Милан Ђ. Милићевић тридесетак година доцније, уносећи слободно своје исправке и тумачења, а дословце наводећи само оно што је сматрао тачним и неопходним.[13] То је први стручни опис цркве и манастира који је употпуњен тачним читањем натписа, и покушајима њиховог тумачења, те је изузетно важан за наша сазнања о Љубостињи. У тумачењу записника комисије, у коме се казује да је година зидања непозната, у примедби 1, Милићевић опажа: „Мора да је било између 1389—1405", и то прво датовање се, уз мање исправке, задржало све до данас. Но, најважнији део описа је онај у коме се наводи да је у наосу цркве, до гробнице Стефанове, постојао ктиторски портрет кнегиње Милице са моделом цркве у рукама. То место гласи: „На дувару, до исте гробнице, изображена је царица Милица држећи у руци изображење овога манастира. С десне стране њеног лика био је и запис али су га Турци истрли и само се ово могло прочитати: . . . мона . . . индикта 11. . Н 14. ." Ја сумњам да је овај број забележен био арапским цифрама, но комисија је тако преписала а сада је све замазано да се не може да прочита ништа".[14] Осим значајног сведочанства о постојању другог портрета кнегиње Милице, изузетно је важан податак о индикту године, који се, по месту на коме се налазио, морао односити на живописање цркве. Податак оваквог значаја, који до данас није био запажен у науци, мора се и критички размотрити, јер је умесна Милићевићева примедба на арапске цифре које је комисија навела.[15]

Исте године кад и Милићевићево *Описание* изашло је и дело Јосифа Веселића *Опись монастира у Сербій*.[16] Напомињући да је Љубостињу посетио 1862, Веселић износи доста важних података, посебно за најновију историју манастира, док се део посвећен старијој историји, као и опис цркве, ни у чему битном не разликује од Милићевићевог. Аутор за фреске вели да су их Турци „изкварили". По његовим речима да је црква „од тесаног и нетесаног камена" закључујемо да до 1862. црква још није била малтерисана споља. Веселић даље каже да је црква „свуд у наоколо доста одлепљена, а нарочито последња оправка њена свуд малтер опада", и то нас доводи у недоумицу да ли је реч о спољашњем или унутрашњем пропадању зидова? Можда је реч о унутрашњим површинама зидова, када је, приликом малтерисања, доста фресака намерно било обијено.[17] Посебно су важна Веселићева сведочанства о изградњи нових објеката у манастиру: зида, куле-звоника, нових конака. Љубостињу је, 1871. године, у итинерер свог пута уврстио и М. Милојевић.[18] После три претходника, који су се трудили да тачно опишу Љубостињу, Милојевић збуњује својим погрешним закључцима, нетачним наводима имена и натписа. Додуше, он се трудио да свом делу да озбиљнији тон, па је тако покушао следећи Милићевићев податак, да пронађе натпис са индиктом, али се он више није могао прочитати. Године 1882, у 26. броју Српских илустрованих новина, Владислав Тителбах је објавио популаран чланак о Љубостињи, са десетак добрих цртежа (сл. 4).[19] Он није донео никакве нове податке о манастиру, за који вели да је настао 1389—1405, али су занимљива опажања о његовој околини, са тзв. Југ-Богдановом црквом и Јерининим градом. Највећу вредност имају управо њихови цртежи.

Скуп дотадашњих знања о Љубостињи, заснованих и на коришћењу предања, али и теренских бележака и праћењу стручне литературе, изнео је Феликс Каниц у своме знаменитом делу о Србији.[20] Каниц опширно излаже предања о настанку цркве, описује њене значајније делове, као и објекте у манастиру, споменувши и старине из околине манастира. Нарочито је исцрпно обавештен о обновама манастира у XIX веку и променама које су се тада догодиле на цркви. Изгледа да су му главни подаци били усмени, и то највероватније они које је добио од тадашњег љубостињског архимандрита, Венијамина.

У научну литературу Љубостињу је увео Габријел Мије говорећи о њеној архитектури у свом прегледу старе српске архитектуре.[21] Његова запажања о плану грађевине, концепцији простора, компоновању фасада, размерама и скулптури, изванредна су полазишта за

даља изучавања. Мије није Љубостињу расветлио историјски, али је наслућивао промене на цркви које су учиниле савремене оправке. Његова заслуга је и у томе што је исправно проценио високо место Љубостиње у оквиру моравске школе. Насупрот њему, Милоје Васић у свом историјски заснованом прегледу средњовековне српске архитектуре доста ниско оцењује Љубостињу (сл. 1).[22] Он је представља као суву и безживотну копију Лазарице. У првом модерном делу српске историје уметности о средњовековном сликарству Светозар Радојчић анализира портрете владарске породице у Љубостињи.[23] Поред исцрпне иконографске и стилске анализе, он датује фреске у 1402—1405. Тиме поставља поуздане и историјске и уметничке ограде другом слоју живописа. Миодраг Ал. Пурковић 1940. године објављује расправу „Када је подигнута Љубостиња?".[24] Сагласно првом Милићевићевом датовању (1389—1405), он тачније одређује да је зидање започето 1390. и, по њему, завршено пре 6. августа 1392.

После рата, са низом нових открића и запажања, почиње нови период проучавања Љубостиње. Прво Ђорђе Сп. Радојичић, 1950, објављује натпис Макарија зографа са лука изнад источног портала припрате.[25] Истовремено га поистовећује с Макаријем из Зрза, братом митрополита Јована зографа, чиме се отварају нови путеви разумевања стилских и уопште уметничких кретања у моравској Србији. Тада се, после поновног разматрања податка о „љубостињским људима", помера граница датовања манастира у време пред косовску битку, тј. у 1388/89, чиме се ствара нова слика о Љубостињи, не као „спомену косовске удовице", већ као монументалној задужбини кнегиње, владарке Србије. За постављање односа Љубостиње према генези читавог моравског стила посебно је значајна студија Војислава Ј. Ђурића, заснована и на новом открићу првобитне фасаде цркве.[26] Читав низ нових сазнања донели су конзерваторски радови на споменику, извршени шездесетих и седамдесетих година.[27] Посебно је било важно откривање првобитних слика у куполи насталих непосредно пред косовски бој.[28]

Љубостиња је уврштена у све важније прегледе српске средњовековне уметности, у којима се могу наћи сажети, али и веома драгоцени закључци о њој.[29] О њој су написане и три мале популарне монографије. Најстарију је написао Севастијан Путник, некадашњи игуман манастира.[30] Писана сасвим слободним стилом, понекад и као песма у прози, она је важна само за најновију историју манастира, до 1924. године. Друга, Животе Михајловића, писана је и са недовољно стручности и са недовољно познавања и грађе и самог споменика, те се у њој може наћи веома много произвољности и некорисних и нетачних података и закључака.[31] Рајко Николић написао је заједничку, научно-популарну, монографију Лазарице и Љубостиње.[32] У делу о Љубостињи, писаном сажето, и пре конзерваторских радова, има, осим тачног описа, и произвољних и нетачних закључака. Постоји и неколико савремених расправа и студија посвећених делимично или у целини неким иконографским посебностима љубостињског сликарства.[33]

# I Историја манастира

О времену оснивања манастира, годинама његовог грађења и подизања, и првим годинама његовог живота нема непосредних историјских података. Летописи, изузев Троношког и Бранковићевог, по правилу не помињу Љубостињу. У старијем, Бранковићевом, стоји: „Filia prima Militza knyegina, nupta knezis Lazaro. Illa aedificavit Ecclesiam in Lyubostina, honori B. V. assumtae, et accepto monachatu dicta est monacha Eugenia“.[34] (Прва ћерка, Милица кнегиња, беше удата за кнеза Лазара. Она подиже цркву у Љубостињи, у част Успења Богородичиног, и примивши монаштво би названа монахиња Евгенија.) У млађем, Троношком: „по смерьти же моужа своего лазара, недалеко крѹшевца вь расїй сазидала манастир зовоми любостиниа, и тамо постриглася во иночество и совокоупила многїя сестри наипаче великихъ госпѡжи котори вьдови изостали по моужьх изгиноувьших съ лазаремъ на косовоу и тамо преставилася и погребена.“[35] (По смрти свога мужа, Лазара, недалеко од Крушевца, у Србији подиже манастир Љубостињу, и тамо се постриже за монахињу и сакупи многе сестре, највише велике госпође, остале као удовице за мужевима изгинулим на Косову са Лазарем. И тамо починувши би сахрањена.) Видљиве су разлике у два летописа. Први не даје никакве могућности за ближе одређивање подизања цркве, а у млађем, Троношком, тврди се да је црква сазидана „по смрти Лазара“, значи после 15. јуна 1389. Занимљив је податак из млађег летописа, који је ушао и у народну традицију, да је Милица у Љубостињи окупила велике госпође, удовице српске властеле изгинуле на Косову. Ова тврдња могла би да противречи податку о подизању цркве после косовског боја, јер би се на основу ње могло закључити да су се удовице нашле у манастиру одмах после битке, побегавши од могућег турског ропства и даљих несрећа. То би значило да је манастир 1389, још пре боја, постојао заједно са црквом, што произлази из других података.

Две посредне чињенице сведоче о томе да је манастир постојао до 1393. Те године је, наиме, кнегиња Милица пострижена за монахињу, свакако у самој Љубостињи, као што каже и Троношки летопис.[36] То подразумева потпуно устројство манастира у који се, после замонашења, и повукла. У исту годину датује се и повеља коју је Милица са синовима издала Василијевом пиргу у Хиландару.[37] Њоме се потврђују права Светогораца на уживање поседа у Биначкој Морави, која им је нарушавао неки месни властелин. У тој повељи, међу инима који беху „старинници“ помињу се и „здѣвае и берошь, любостинскі людие“. У недавно објављеној студији, М. Благојевић је разматрао социолошко-економске категорије манастирских „људи“ у средњовековној Србији[38] и утврдио да су манастирским „људима“ припадали световњаци разних занимања који су радили на манастирској економији, или су на други начин зависили од манастира. Значајно је истаћи неколико околности у вези са тим. Прво, што је у исто време најјасније и непобитно, манастир је у време издавања повеље имао економију, што значи да је већ било прошло извесно време његовог живота. На друго питање је немогуће дати тачан одговор, а то је, ког је обима била та економија, као и на треће, који су положај у њој заузимали „стариници“ Здјеваје и Берош. По томе што је Биначка Морава (код Гњилана) подоста удаљена од матичног манастира ваља помишљати да је љубостињско газдинство било велико, када су из њега могла да се удаље два човека радећи посао који са Љубостињом

није имао никакве везе.[39] Јасно је сасвим да двојица „стариника“ нису паори, већ људи „бољари“, у које Милица има поверења. О њиховом положају говори и чињеница да се међу осталим „стариницима“ почешће помињу „кнез човек“ или „поп“, што би значило да су за „старинике“ бирани угледнији људи.

У околини манастира је у најраније време било и малих монашких скитова у којима су се писале и преписивале књиге, као што сведочи један запис из 1418. године.[40] Где су се они налазили није познато, као што није идентификована ни „гора Прозрака“ под чијим су „окриљем“ књиге писане.[41] Од 1459. до око 1476. манастир није плаћао глобу новоствореној турској завојевачкој власти.[42] Крајем XV столећа Љубостиња је, са свим својим поседима, зеамет Ибрахима, Малкочевог сина.[43] Ибрахим је свакако био припадник првог колена исламизованог српског становништва. Извесно је да је манастир морао имати библиотеку. Од свега, у једном рукопису, вероватно из XV века, постојао је запис на два места да је то књига љубостињска.[44] Да ли је књига настала у самом манастиру, што је могло лако бити, или је само за његове потребе набављена, не може се сазнати. Књижевно-преписивачка делатност се очигледно није угасила даљим учвршћивањем турске власти, јер је 1518. у Љубостињи био написан месечник, „трудом и усрдијем“ игумана Симеона са братијом.[45] Изгледа да је месечник био плод заједничког рада.

Цело столеће и четврт дели нас од другог датованог податка — зграфита — угребаног на зиду припрате: з̃· р̃· м̃· а̃ преставн се ієромонах исаие мѣсеца марта· л· дьнь; богь да га прости.[46] То је само запис који казује тек о трајању живота у манастиру, пошто се не може допунити другим чињеницама. Сви писани подаци говоре само о мушком манастиру Љубостињи, а по предању, и по томе што се кнегиња Милица ту замонашила и преминула, јасно је да је Љубостиња била основана као женски манастир. Можда и податак да се 1418. „вь странахь любостинскіхь“ пишу књиге наговештава да је већ по смрти Миличиној Љубостиња постала мушки манастир.[47] Потврда о кратковекости Љубостиње као женског манастира је и то што је сондирањем откривено више монашких гробова, али ниједан женски (сл. 6, 7). Гробови су припадали старијем, можда најстаријем раздобљу живота манастира.[48] Други један зграфито, тридесет година млађи од претходног, на истом зиду гласи: да се зна каде се врати іωаникие ѹ свои манастир вь лѣто ≠ з̃·р̃·п̃·а̃.[49] Реч „свој“ наговештава да је Јоаникије био игуман, или старешина манастира. Пошто монаси Љубостиње нису имали обичај да записују сваки повратак са свакодневних излазака из манастирског круга, то можемо помишљати да је у питању било некакво даље и дуже путовање. Није ли љубостињски (игуман) Јоаникије, попут раваничког, у исто то време ишао у Русију да тражи помоћ за свој осиромашени манастир?[50] И да ли ју је добио? То не знамо, али су материјалне прилике управо почетком седамдесетих година морале бити добре.

Тих година је била извршена обнова фасада, као и неке друге обнове и оправке у манастиру. Уколико је путовање (игумана) Јоаникија уопште у вези са тадашњом обновом манастирских објеката, онда се оно може само односити на изградњу или обнову економских и других споредних манастирских зграда, јер су радови на обнављању цркве већ завршени 1661/62. године[51] (сл. 16, 17). О тешким и несигурним временима XVII столећа, у којима су се ти радови одвијали, сведочи једна остава новца, углавном западног порекла, откривена испод пода у олтару приликом конзерваторских радова.[52] То је само доказ о сложености још неистражених економских путева и односа у којима су се налазили и кретали наши манастири.

И поред свих недаћа у којима се налазио поробљени народ Србије, манастир је испуњавао и своју образовну улогу. Почетком XVIII века за добробит манастира био је веома заслужан игуман Арсеније. Судећи по броју свештеника којима је био духовник и о којима се старао, био је врло делатан и поштован.[53] Године 1739. Србија је опет под турском влашћу, коју је закратко била препустила Аустрији. Ова се, са своје стране, и даље није одрицала Србије. У другој половини XVIII столећа игумани и братије многих наших манастира активно су сарађивали са Аустријанцима припремајући се за будући ратни сукоб с Турцима.[54] Један од најактивнијих у припремама, као и у току самог сукоба, био је љубостињски јеромонах Вићентије Јовановић. Чини се да је реч о истом оном Вићентију Јовановићу, негдашњем раваничком игуману који се посебно истакао сарадњом с Аустријанцима, сем ако није у питању несвакидашња подударност.[55]

Била су то времена ратова, борби и сеоба, у којима су највише учествовали управо манастири и цркве, центри вере, али и једина жаришта писмености. Да су се и тада читале књиге зна се по једном запису из 1782. на књизи манастира Црне Реке у коме стоји да је књига припадала Љубостињи.[56] Да ли је ту купљена или добијена на поклон, или је на неки други начин стигла у Црну Реку, није јасно. Остаци фресака из 1799. у најнижој зони љубостињске цркве представљају уметност те средине у предаху између Кочине крајине и првог српског устанка. У зазиданом отвору северних врата припрате, с унутрашње стране, представљен је „патрон“ фресака св. Димитрије Басарабски (*P* II*).[57]

По традицији, манастир је имао активну улогу у ослободилачким ратовима против Турака 1804—1815, но о томе се из извора, колико ми је познато, ништа не зна. За време Карађорђа, по Јосифу Веселићу, старешина манастира био је неки Настасије, звани Козак, који је дошао из руске војске. „Овај истина није ништа обновио али је зато у више бојева предводио овдашњи народ.“ Манастир је напустио са Карађорђевим падом[58] (не зна се да ли се мисли на 1813, тј. годину слома првог устанка). По ослобођењу од Турака, велики добротвор Љубостиње је њен игуман Арсеније Стефановић. По запису с његове надгробне плоче сазнајемо да се 1814. замонашио у Љубостињи. Вероватно по ослобођењу од Турака, он је сабрао старе одбегле монахе и довео нове, обновивши живот у манастиру.[59] Године 1822. поставио је нов иконостас у цркви. Јоаким Вујић, у првом издању свог Путешествија доноси цео натпис с иконостаса, који је, тридесет година доцније био замењен новим: „. . . по том следуе лепо, и ново украшенно темпло с многи кандили, на коим горе више-царскии двери стои следујушчи надпис: Во[60] славѹ стыѧ единосѹщныѧ и нераздѣлныѧ троцы[61] ѿца и сна и стагѡ дха, аминь. — сіе темпло постависѧ здѣ церквы любостинской, храмъ оуспеніе престыѧ бцы при времени егѡ благо-

* Означено место у распореду живописа.

ѳодїа г. Милоша Обреновича. И при Г. архїепїскопа и҃ Митрополїта Агаѳангела, трꙋдом же и҃ и҃ждивенїемъ Г. Іеромонахомъ Арсенїемъ Стефановичемъ и҃ братїамъ Нїкифоромъ Поповичемъ и Несторомъ Милковичемъ и҃ Арсенїемъ Поповичемъ 1822.[62] У то доба мисија игумана Арсенија још није била завршена, јер је сем њега било још само три монаха.

Потоња историја манастира веома је добро документована у списима ондашње црквене и државне управе — Кнежеве канцеларије, Министарства просвете, Министарства унутрашњих дела, Државног савета, итд.[63] Године 1837. манастиру су сељаци уступили незаконито одузету воденицу.[64] Ово је била само једна од три воденице које су Турци били одузели манастиру, и продали сељанима, вероватно после слома Карађорђеве Србије.[65] С обзиром да се поменута воденица налазила на Западној Морави, код Селишта (закључујући по сељацима тамошњим), на 20 km југозападно од Љубостиње, далеко од земаља по „старом синору" одређених или потврђених 1847, то ће бити да ова земља по старијој, можда средњовековној традицији, припада манастиру.[66] Према томе, највероватније су Селиште и воденица у његовом окружју припадали првобитним манастирским поседима.

Од смрти игумана Арсенија Стефановића манастиром је управљао амбициозни Мелетије Марковић.[67] Он се први пут помиње у документима као игуман у изборима за члана конзисторије 1839. године.[68] Исте године, или почетком 1840, био је рукоположен за архимандрита, јер се у том чину јавља марта 1840.[69] Енергични љубостињски архимандрит појављује се током целе пете деценије у документима Митрополије београдске, поводом најразличитијих догађаја — писама, извештаја, исплате дугова, тражења позајмица, рукоположења свештеника, тужби, итд.[70] Занимљивија од осталих докумената је молба архимандритова из 1842. да се манастиру поклоне два звона за цркву или дâ зајам којим би се звона набавила.[71] Из писма митрополиту београдском види се да је љубостињско звоно био пренео кнез Милош у крагујевачку цркву, јер ни у граду ни околини није било другог. Пошто је позајмљено звоно доцније враћено, архимандрит се пита не би ли се друго барем за поменуту услугу могло добити.[72] Исте године и почетком 1843, архимандрит Мелетије боравио је у фрушкогорским општежитељним манастирима.[73] Могуће је да је овај, по писмима судећи веома образован човек, ишао у фуршкогорске манастире тражећи старе рукописе, привилегије и књиге манастирске, које је за Кочине крајине неки свештеник из Љубостиње пренео у Аустрију, где је, у манастиру Радинцима у Срему, и умро.[74] Један део 1844. и целу 1845. годину љубостињски старешина боравио је у Хиландару и Светој Гори.[75] Занимљиво је, а то би могло да говори и о посебној блискости два манастира, још од средњег века, да је старешинство над Љубостињом преузео настојатељ Каленића.[76] Године 1846. Љубостињу је посетио кнез Александар и даривао је са 100 дуката, а архимандрит Мелетије се обавезао да за те паре подигне нову звонару. Звонара је, по архимандритовим речима, имала да буде подигнута на месту на коме је стајала „стара што је градио блаженопочивши господар Ђорђе"[77] (Карађорђе).

Предузимљиви и образовани љубостињски архимандрит Мелетије Марковић постаје 1847. епископ шабачке епархије и архидијецезе. У кратком периоду док није постављен нови игуман, за кога је био одређен дотадашњи врађевшнички старешина Јоаникије Обрадовић, управу над Љубостињом опет је преузео каленићки архимандрит Јоаникије Нешковић; он је доцније, пред читавом братијом, огласио новог игумана.[78]

После обнављања зграда и економије 1864, Љубостиња је знатно напредовала и поседовала је као нурију следећа села: „Богдање са 81 кућом; Грабовац 78; Прњавор 40; Планиница 39; Лободер 19; Рајинац 68; Д. Дубич 18; Мијаиловац 54; Угљарево 41; и Лозна 43 = 481 кућа.

Године 1864. имала је готовине 42. 503 г. 36 п. ч."[79]

## Поправка и рестаурација цркве 1850—1851. године

Посебно поглавље у историји манастира почиње обновом цркве до које је дошло средином прошлог века, кад је она у великој мери изменила свој спољни изглед (сл. 5). На поновљене захтеве старешине манастира Мелетија Марковића, још 1845. Попечитељство внутрених дела слало је свог „инџинира" (вероватно Јана Неволеа) да „извиди" које су ствари нужне за будућу оправку.[80] До таквог „извиђања" дошло је још неколико пута до августа 1850, када је Јан Неволе коначно с мајсторима и материјалом стигао у манастир и оправка почела.[81] План за реконструкцију морао је још 1849. бити завршен, јер је већ почетком 1850. каменорезац Попечитељства внутрених дела Вујица Петронијевић, са два помагача, израђивао у манастиру камене первазе (венце) за цркву.[82]

Мада цртежи и планови Јана Неволеа досад нису пронађени, у архивским документима скоро је детаљно описано до каквих је промена тада дошло на цркви. Пре свега кров није препокривен оловом, као што се мисли, већ ћерамидом која је стајала и пре Неволине реконструкције (сл. 12).[83] Из писма које су Правитељствујушчем совјету упутили Илија Гарашанин, попечитељ внутрених дела, и Јан Неволе, главни инжењер, види се да је новац за оправку био делом намењен и за постављање лима, али да је Неволе одустао од тога из више разлога. Један од њих је што је сматрао да би дрвена конструкција неопходна за постављање лима брзо трунула и да би свака доцнија оправка лима била веома сложена, јер би мајстор (Попечитељства) требало да долази чак из Београда. С друге стране, Невола нигде изричито не вели да је ћерамида стајала на крову „од созданија", већ само да је боље ставити ћерамиду „као што је била" (у смислу, пре његове поправке).

Првобитни венци на грађевини надвишени су новим, клесаним, које је мајстор Вујица изгледа више од годину и по у самом манастиру израђивао, те на крају уопште више и није радио, јер није имао посла.[84] Ови венци, скинути приликом савремених конзерваторских радова, као и банак (сокл), свакако су дело истог мајстора. У манастирској порти налазе се три првобитна меноа (стубића) дводелних прозора (сл. 55, 56 и 57), чије је копије које се сада налазе на југозападној, југоисточној и бифори на главној апсиди израдио највероватније такође овај каменорезац по налогу Јана Неволеа.

За утврђивање обима и врсте радова из 1850—51. године кључни су досад необјављени архивски документи, везани за спор настао између главног инџињера

Јана Неволеа и љубостињског игумана Јоаникија Обрадовића око „замазивања“ фресака у унутрашњости цркве. Игуман љубостињски 5. јуна 1851. године шаље о томе писмо митрополиту београдском.[85]

Митрополит је наредио да се одмах прекине са „замазивањем старих образа“, као што се види из писма игумановог, овога пута упућеном главном инжењеру Неволеу.[86]

На инсистирање игуманово и заповест митрополитову, архитект Неволе је променио првобитну наредбу да се живопис премалтерише, но очигледно је мајсторима било тешко да фреске сачувају од прскања, па изгледа да и сам игуман, због одуговлачења посла, није био толико чврстог уверења да неке фреске не би ипак требало „замазати“, јер је тражио нова инжењерова упутства мајстору.

Пошто је, сем наређења архитекту Неволеу да прекине с малтерисањем фресака, митрополит тражио од Попечитељства внутрених дела да се он опомене да такве самовласне наредбе убудуће не чини, Попечитељство је од Неволеа затражило изјашњење, које је овај и дао 1. јула 1851. У њему се до танчина описују сви радови изведени на цркви.[87] Из писма је јасно да су, по наређењу архитекта Неволеа, осим перваза који су покрили старе венце, неки прозори на цркви затворени, а други отворени, с чим је „кварење и изнутрашње површине изображенија скопчано било“. Једини прозори који се разликују од осталих и чије је отварање изазвало уништавање живописа јесу два западна прозора на северној и јужној певници (сл. 34, 36). Један је оштетио композицију Христ и Самарјанка, а други главу једног светог ратника и Помазање у Витанији. У то време је вероватно затворена и северозападна монофора (сл. 38).

Далеко је занимљивије и за изглед цркве значајније што је архитект Неволе наредио да се „нека кубета обале“ а то је и урађено. О овим „кубетима“, могуће је изнети неколико претпоставки. Прва је да се израз „кубета“ не односи на читаво кубе већ само калоту. Но, ни то није лако објашњиво, јер се реч јавља у множини, што значи да су интервенције рађене на два или више кубета. Главно кубе се свакако мора изузети, јер се на њему налази надзидак из XVII века, додуше нешто преиначен додавањем још једног надзитка управо у прошлом веку (сл. 8, 10). Остаје само припрата, надвишена слепом калотом. Није ли Неволе срушио лажне куполе попут оних које је доцније и сам сазидао? По сведочанству Јоакима Вујића из 1826, на Љубостињи постоји велико кубе и четири мала у угловима. Могуће да је Неволе над припратом само поновио онакво стање какво је и сам затекао над припратом, а које је јединствено у архитектонским обновама манастира у Србији у XIX веку (сл. 9, 11). Ипак, док се не пронађу оригинални Неволеови цртежи не може се тачно рећи о каквим је срушеним кубетима реч. Чињеница је још да је и савремена рестаураторска интервенција управо у горњим конструкцијама припрате била најосетљивија.

# Манастирски комплекс

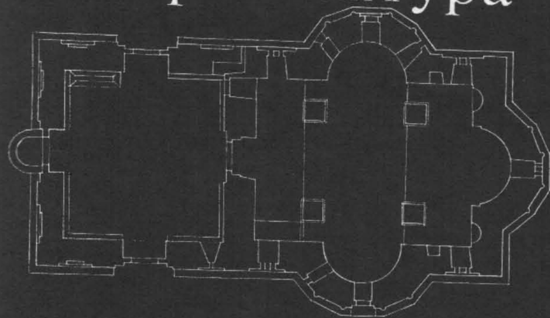
На основу данашњег изгледа манастирског комплекса не може се ни приближно утврдити његов некадашњи изглед (сл. 19). Краткотрајна археолошка истраживања, ограниченог обима и намене, дала су, ипак, неке резултате.[88] Утврђено је да темељи Милошевог конака на северној, јужној и источној страни почивају на старијим темељима, који се у дубину спуштају до 263 cm у односу на данашњи ниво терена.[89] Исто тако, зидови се продужавају ка западу, но њихово откривање није било до краја изведено. По речима археолога Мирјане Љубинковић, зидови ове просторије боље су зидани од саме цркве.[90] Не улазећи тренутно у проблем саме цркве, изгледа да ових неколико података даје основу за закључак да је овде у питању објект који је припадао првобитном манастирском комплексу. Један од не мало важних разлога за такво мишљење је то, што ни у једном извору није било речи о неком већем објекту изграђеном у временима турске власти, те се мора помишљати да овај велик и лепо грађен објект припада најстаријој прошлости манастира. Са друге стране, чини ми се поузданим одређивање намене зграде. По аналогијама са највећим бројем споменика, као и по важности коју је ова просторија морала имати у животу манастира већ својом величином и положајем у оквиру комплекса, откривени темељи припадали су манастирској трпезарији.[91]

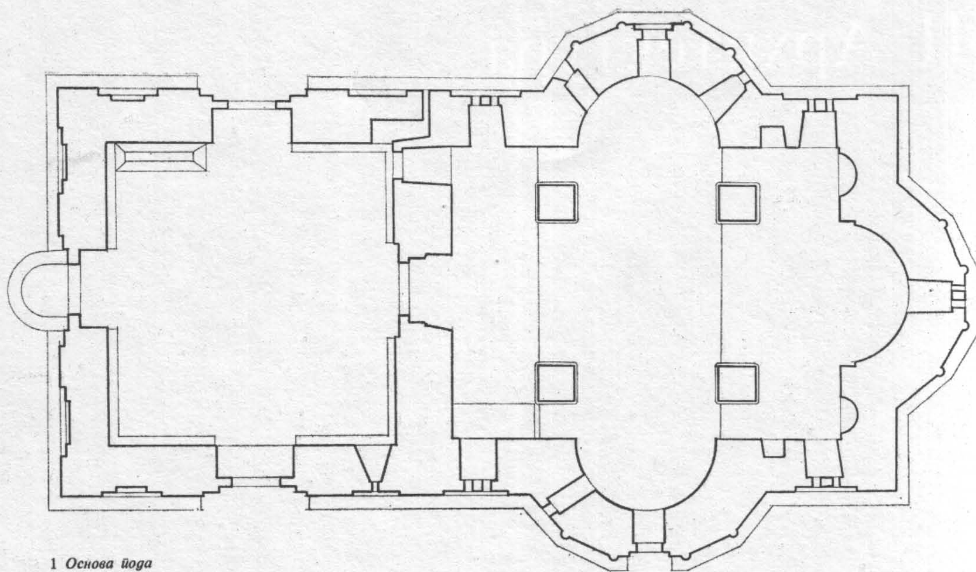
Археолошки су истражени и темељи данашње куле-звоника.[92] Резултати испитивања само су делимично јасни; неизвесно је, наиме, да ли кула почива на старијим темељима или не? Љубостиња је имала леп звоник, сазграђен половином XIX столећа[93], чији су нам неколики цртежи сачувани (сл. 4). Место на коме је стајао (југозападно од цркве) није испитано, те се не зна да ли почива на остацима неке старије грађевине или не. У поређењу са другим нашим, савременим или ранијим споменицима, изгледало би сасвим невероватно да је на том месту првобитно стајала кула, мада се, док се све археолошки не истражи, ниједна претпоставка не може потпуно одбацити.[94]

И без археолошких истраживања, међутим, могло би се рећи да садашњи обим и облик манастирских зидова одговарају првобитном, као што се по поштовању параметара старе трпезарије чини да садашњи распоред основних објеката у манастиру већином одговара првобитном.[95] Што се тиче улаза у манастир — треће компоненте у вези црква-капија-трпезарија — изгледа да је задржао некадашњи положај.[96]

Доста је једноставно сложити се са овим тврдњама ако се погледа ситуациони план комплекса. Видљиво је, по природном положају који заузима, да Љубостиња није могла имати некакво утврђење, као што имају Раваница или Манасија, са простором планираним попут неког урбаног конгломерата. Омеђена са западне и јужне стране рекама, са источне и североисточне брдима, она је имала природни заклон од нежељених погледа, али не и поуздану заштиту од могућих непријатељских напада. Можда се може помишљати да јој је војничку помоћ пружао један од блиских утврђених градова, Јеринин град најпре.[97] Садашњи распоред конака и других зграда природно се уклапа у замисао по којој је црква централни објект око кога су, повезане најједноставнијим комуникацијама, смештене остале грађевине,

# II Архитектура





1 *Основа йода*

Сви цртежи архитектуре репродуковани су у размери 1:125

# 1. Опис

Са Љубостињом моравска школа улази у своју другу етапу и период зрелости. Непосредно се надовезујући на две задужбине кнеза Лазара, придворну цркву Св. Стефана — Лазарицу — у Крушевцу и маузолеј — Раваницу — она ипак доноси новине у већ установљена обележја овог градитељског стила.[98] План је, попут раваничког, развијени триконхос, а то значи да је тролист главне апсиде и бочних певница проширен за по један травеј са сваке стране убацивањем стубаца на којима почива купола (црт. 1, 2, 3; сл. 1 и 2). Четири травеја добијена су, такође, и у угловима, тако да, формално посматрано, основа може да се назове и развијени уписани крст комбинован са триконхосом. Са западне стране на наос је наслоњена припрата, приближно квадратне основе, замишљена и подигнута заједно са црквом. Ову једноставну, за моравске споменике обичну основу, прати складан, скоро идеалан распоред просторних склопова и однос мерних вредности зидних површина и сводова. Хармонија основе и унутрашњег простора огледа се и на спољашњости. Симетрија и склад су основна мерила архитектуре љубостињске цркве.

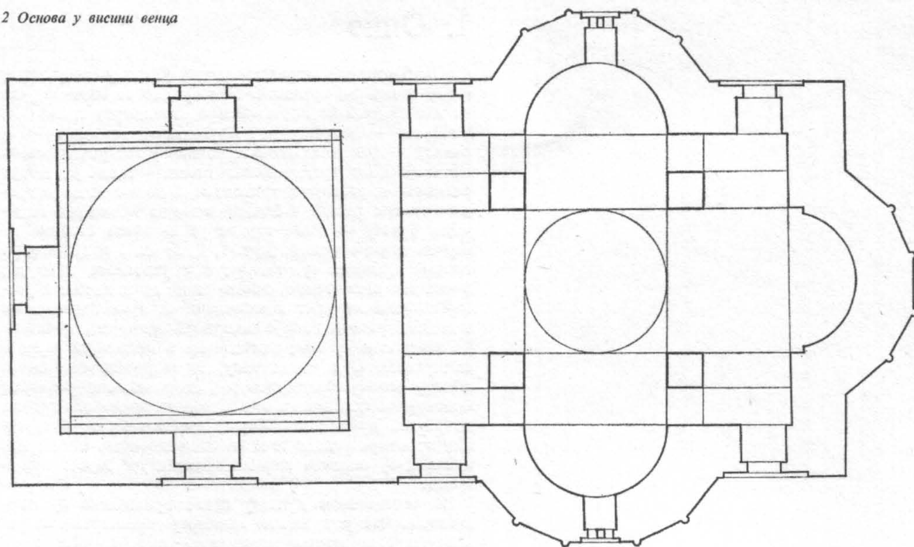
На спољашњем изгледу цркве примењена су иста правила. Чак је и начело симетрије проширено са детаља на једној површини на читаве зидове, тако да су западна фасада припрате и северна и јужна потпуно једнаке и у целини и у детаљима, као што су, са мањим разликама у димензијама, једнаке и главна апсида и певничке апсиде. Мале разлике јављају се у скулпторалном украсу и распореду прозора као последици доцнијих измена.[99] У зони изнад кордонског венца, где тих измена није било, модел западне фасаде припрате верно је пренесен на јужну и северну, а исто тако и источне фасаде с апсидом на одговарајуће бочне површине наоса.

У читавом организму грађевине својом особеношћу издваја се припрата, обликом и димензијама блиска коцки, надвишена слепим кубетом које се на све четири стране грана на двосливне кровове завршене малим забатима (сл. 11).[100]

Таква конструкцијска и мисаона строгост није дозволила игру, донекле присутну на фасадама Раванице и Лазарице. Оно што се тамо догађа спорадично или случајно, у Љубостињи је већ озваничено правило. Оно што је у Љубостињи другачије, и ван ранијих тежњи Раванице и Лазарице, то је њено наглашавање вертикалности, изражено и једним кордонским венцем на фасади, уместо два код претходних споменика. Доследно примењивање начела симетрије пореметило је још једну изразиту особину моравске школе: акценат западне фасаде. У Раваници и Лазарици западне фасаде су посебно монументалне и разликују се од одговарајућих бочних површина, док је у Љубостињи намера градитеља била да уједначи сва три лица.[101]

Треба имати на уму да сва ова разматрања о архитектури Љубостиње полазе од њеног изгледа после конзерваторских радова, и треба се уверити у неопходност и тачност ових интервенција на грађевини.[102] Кључне одговоре дало је огољавање зидова од малтерног слоја из прошлог века. Видело се да је црква средином протеклог столећа претрпела радикалну обнову, кад су преиначени кровни венци, па и читава горња конструк-

*2 Основа у висини венца*



ција припрате са спољне стране.[103] Истој фази припадао је и горњи део надзитка на главној куполи (сл. 14). Скидањем назиданих делова није се, међутим, сагледало у потпуности решење првобитних облика горње конструкције припрате и главне куполе.[104] Без обзира на доказ (представљен без фотографије) да је на куполи нађена окрњена сликана розета чијом се реконструкцијом добија висина надзитка на тамбуру (сл. 15), изгледа једино исправно да кров куполе својим обликом прати кривину калоте, као што и обод крова мора да следи обликом кривину лукова изнад прозора (сл. 13).

Друга непозната која је захтевала решење била је спољашњост горњих делова припрате (сл. 9). Огољавањем спољашњих зидова слепе калоте и двосливних кровића који су се из ње рачвали попут крста није се могло доћи до коначног изгледа крова. Чини се да у целини конзерваторско решење не одступа од првобитног изгледа. Ако се има пред очима замисао о градитељској целини цркве, у којој је склад симетрије законитост, онда се горњи делови припрате, са симетричним крстоликим кровним покривачем, савршено у њу уклапају. Извесне сличности оваквог решења са неким мало старијим споменицима, као и одређен стилски континуитет потврђивали би ову, на први поглед необичну конструкцију као изворну.

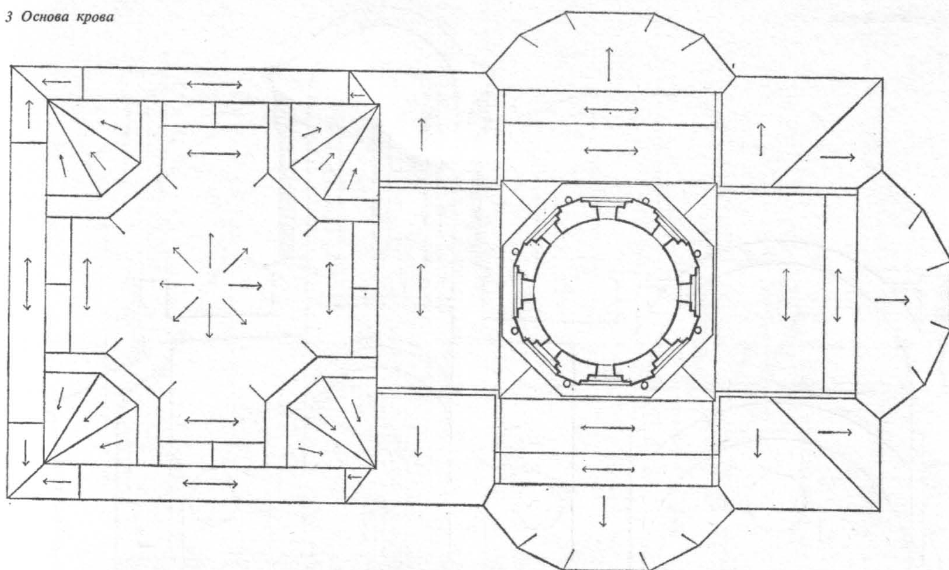
Један детаљ на грађевини сигурно ће још неко време изазивати недоумице: то је степениште у зиду између наоса и припрате, иначе веома узано и тесно, које води само до извесне висине, а онда се, без видног разлога, прекида. По том наглом прекиду ваља помишљати на неку напуштену идеју, можда о простору који би се налазио у самом зиду, или о некаквој спратној конструкцији до које би водиле ове степенице. Могла би то да буде галерија или катихумена, какве су постојале у многим нашим средњовековним великим црквама.[105]

## 2. План

План (основа) љубостињске цркве је типа развијеног триконхоса, као код Раванице, Нове Павлице, Дренче и Ресаве, грађевина моравске школе (црт. 1, 2, 3; сл. 1 и 2).[106] То значи да купола лежи на слободним ступцима или стубовима, док је код сажетог типа њена тежина преко пиластара пренесена право на зидове. Наосу са западне стране претходи квадратна припрата. Спољна линија основе обележава сав рељеф зидова, испупчења и удубљења лезена и ниша, овале прислоњених колонета, сву ону типичну разлепршаност моравских фасада.

Оно што се одмах уочава при поређењу планова старијих црква, Раванице и Лазарице са планом Љубостиње (само наоса, без припрате), то је сабијање по дужини, које цртеж основног простора наоса (без олтарског дела) приближава облику квадрата, док су код других двеју грађевина у питању издужени правоугаоници. Однос дужине према ширини код Раванице је 1,75, код Лазарице 1,7, а код Љубостиње 1,33. Има разлога да се говори о процесу сабијања цркава по дужини током постојања моравског стила. Не може се, ипак, тврдити да је то била општа законитост. Нова Павлица, поред Раванице и Лазарице такође рана грађевина моравске школе, има висок коефицијент односа дужине и ширине — 1,6. Прелазни типови, Наупара и Велуће, имају 1,5, а сасвим низак коефицијент имају Љубостиња и Дренча — 1,33 и 1,38. Мада је Дренча временски блиска првим моравским грађевинама, ова особина њеног плана повезује је са Љубостињом. Изгледа да је реч о сасвим одређеном обележју једне фазе моравске школе, о угледању на раније типове цркава уписаног крста. Код грађевина предморавске епохе коефицијент односа

*3 Основа крова*



дужине и ширине наоса никад није прелазио 1,5; код Хиландара је то 1,35, Св. Никите 1,35, Љуботена 1,33, Св. арханђела код Призрена 1,48, Грачанице 1,2, Бање код Прибоја 1,2. Касне моравске грађевине Руденица и Каленић имају коефицијент 1,74, односно 1,8.

Ако се погледају међусобно сви ови коефицијенти, јасно је да су прве цркве грађене у стилу моравске школе донеле српској архитектури новину и у погледу издужености основе наоса, која до њихове појаве није била присутна. По пропорцијама плана Љубостиња није следила своје претече, већ се окренула ранијим крстообразним црквама, чија је основа наоса скоро квадратна.

Треба објаснити блискост у погледу пропорција плана између Љубостиње и Дренче.[107] Дренча није типична моравска грађевина, пре свега због сасвим необично избочених облика проскомидије и ђаконикона, без паралела у овој врсти. Са друге стране, код обе цркве је велику улогу играла традиција централних крстообразних грађевина, нарочито негованих у Македонији и јужним областима српске државе. Прелазак овог типа у триконхос јасан је из примера Св. арханђела у Кучевишту, Убошца (Рђавца) и Дренче.[108] Ту су задржани основни унутрашњи распоред простора и облици цркава уписаног крста, само што су придодате бочне апсиде. Наравно, измењени су и спољашњи облици (па унеколико и декорација), саобразно промени унутрашњег простора и конструкције, што се нужно догодило због додавања бочних апсида.

Две грађевине су, осим по типу, сродне и кад је у питању њихова намена; обе су замишљене као маузолеји, као и многа друга оновремена здања. За владавине кнеза Лазара чини се да се васпоставља одређена хијерархија цркава по типу, у зависности од ктиторовог места у друштвеној хијерархији. Тако су најраскошнији тип цркве (петокуполна црква) и најраскошније зидање (мешаном техником камених тесаника и опеке) остављени владару, кнезу Лазару, који Раваницу и Лазарицу диже као свој маузолеј, односно придворну цркву. Следећи тип у хијерархији цркава, развијени триконхос са једном куполом, зидају личности из самог друштвеног врха, кнежева породица и највише црквене власти. Кнежева сестра, Драгана, диже једнокуполни развијени триконхос, Нову Павлицу, а кнегиња Љубостињу. Дренча је вероватно задужбина бившег патријарха Данила. Сажети типови триконхоса преостали су осталој властели. Таква хијерархија грађевина, која је постојала и у ранијим временима, у доба кнеза Лазара оштрије се испољила можда и због тога што је у то време моравски триконхос скоро канонски био одређен као тип црквених грађевина.[109]

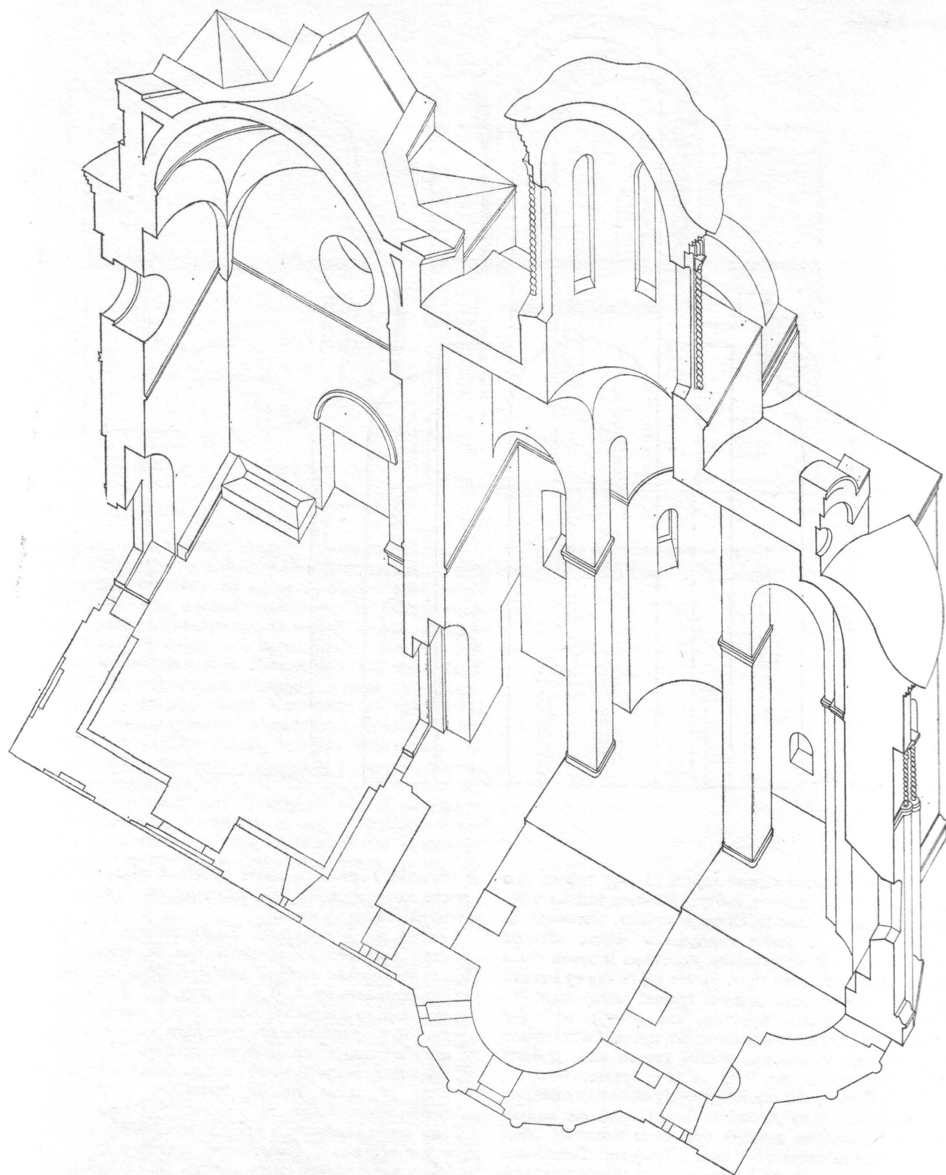
У објашњавању генезе моравске школе сви истраживачи се слажу да су се зачетници ове архитектуре угледали на градитељство предморавске епохе. Као узори, поменуте су посебно цркве Св. арханђела и Св. Николе, код Призрена.[110] Када је реч о плану, посебно о плану нартекса, требало би им додати цркву Св. Николе у Бањи код Прибоја, у чијој конструкцији горњих делова припрате може да се пронађе могући узор овом делу Љубостиње.[111] Својом површином нартекс Љубостиње захвата две трећине површине наоса. Замишљен је као целовит простор, чистих линија, уобличен и покривен само сводом огромне слепе калоте (црт. 4). За разлику од Раванице, која није сачувала првобитни нартекс, али који се може реконструисати, и Лазарице и Наупаре, чије су припрате биле надвишене кулама, звоницима или сличним просторијама, или Велућа, чији првобитни нартекс није познат, а чија су решења

*4 Подужни пресек*

имала претече и паралеле, љубостињски нартекс је без свог непосредног претходника.[112] У погледу плана није без основа поређење са нартексом Св. Николе у Бањи. Он се састоји из два дела: самог нартекса, засвођеног бачвастим сводом на северу и југу, а по средини покривеног слепом куполом на двоструким луцима ослоњеном на пиластре, и кратког ниског трема, чија се горња конструкција са бачвастим сводом ослања на четири ступца постављена по ширини. Ако се посматрају заједно простори припрате и трема, онда је њихова збирна основа сасвим блиска квадрату, каква је и љубостињска. Ако се прихвати да је развијенији тип нартекса Бање претходио сажетом, по основи скоро једнаком типу љубостињског, онда се као још један пример аналогије може узети и ослањање куполе на двоструке лукове. Квадратна основа припрате постаје све чешћа и на развијеним и на сажетим типовима триконхоса: Раваница и Ресава имају унеколико слично решење, са средишном куполом на ступцима, а квадратну основу без кубета имају Сисојевац, Мелентија, Копорин и Враћевшница. Сва је прилика да је при крају развојног лука архитектуре моравске школе дошло до проширивања припрате у односу на површину наоса.[113]

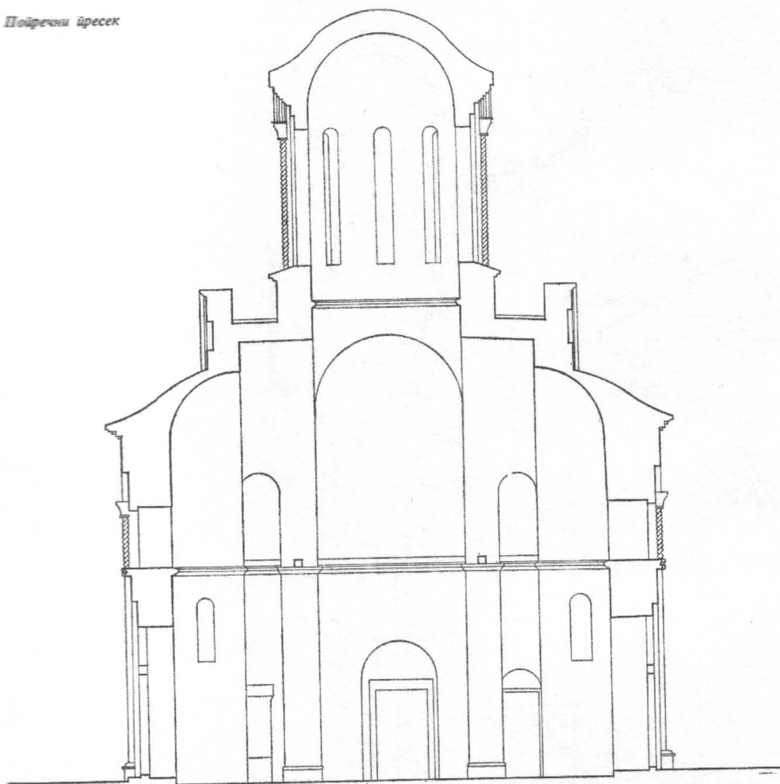
# 3. Простор

Унутрашњи простор Љубостиње дели се на две посебне целине: наос и припрату (црт. 4 и 5). Свака се одликује посебним решењем, које је наметнуто и наменом ова два простора. Простор наоса је сав окренут једној замисли — висини и куполи као врхунској тачки (црт. 6). Доста збијен простор, масивни зидови, логичност распореда и чистота површина вуку поглед у висину наглашену витком и високом куполом. Градећи цркву једноставну по богатству елемената, множини разноврсних детаља и раскоши материјала, градитељ није у претходним триконхосима нити тражио нити налазио узор и модел. Саздана скромно, грађевина се у највећој мери одликује самосвојношћу остварених идеја. Све је у Љубостињи једноставно; из основе се да наслутити сваки елемент надградње: масивни ступци (сл. 54) — носачи куполе — о које се ослањају високи луци што одвајају угаоне травеје од кракова крста, с једне стране, и пандантифи који се на њих настављају и преко ниског кубичног постоља носе куполу (сл. 60). Ови високи луци угаоних травеја сасвим су малог распона и, будући да



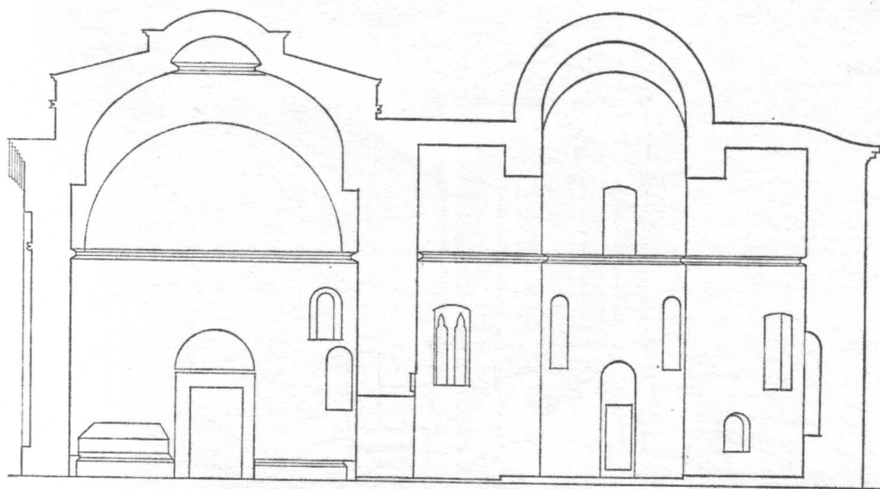
5 *Аксонометрија*

6 Попречни пресек



носе високе и масивне зидове који затварају горњи део травеја, делују као напети, сабијајући масе зидова и терајући их навише. Ово је, са своје стране, условило да се угаони травеји, изнад кордонског венца, затворе у посебне одељке, остављајући простора и зрака само крацима уписаног крста (црт. 7). На тај начин су остали наглашени тек основни делови храма: олтар (црт. 8), купола и поткуполни простор, као центар из којег поглед води ка крацима основних оса цркве. Са те стране можда изгледа занимљиво зашто купола није добила високо кубично постоље. Чини се да је правило било да се висока кубична постоља постављају само над сажетим триконхосима, док су развијени бивали редовно надвишивани куполама на ниском кубичном постољу. Код сажетих типова изузетак чине Лепенац, Павловац, Сисојевац и смедеревска црква, који су ниска постоља кубета добили можда по узору на велике цркве развијеног триконхоса. Можда би као доказ да су сажети триконхоси првобитно бивали замишљени са високим кубичним постољем, могло да се узме то што све најраније цркве сажетога типа — Лазарица, Велуће, Наупара — управо имају високо кубично постоље. Једини је изузетак Горњак, и иначе сведених облика и сасвим просте конструкције, који одудара од осталих раних примера моравске школе.

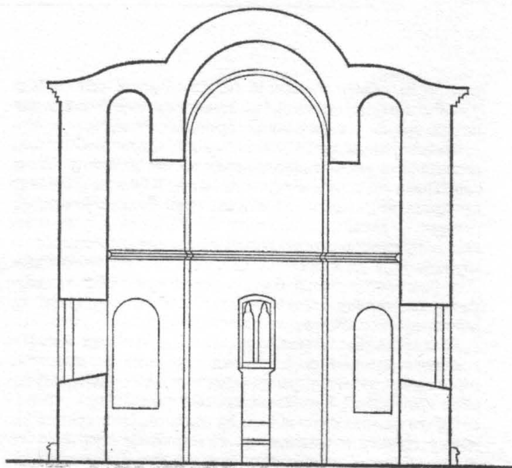
Засебан део је припрата. Замишљена је као кубични простор затворен слепом калотом на пандантифима. При томе помало зачуђују размере пречника елипсасте калоте, које износе 6,70 m за ужу и 7,10 m за ширу страну, које су изазивале недоумице о њеној оригиналности, као и оригиналности припрате, па се помишљало на могуће утицаје исламске архитектуре. Међутим, кад су завршени истраживачки и конзерваторски радови, постало је јасно да је припрата замишљена и сазидана истовремено са наосом.[114] Отпада свакако и било каква помисао о утицају муслиманске архитектуре тог времена у обликовању простора припрате и, посебно, њене велике слепе калоте. Да се љубостињска припрата уклапа у континуитет развоја моравске и српске архитектуре показују конструкције припрата споменика предморавске епохе, као и других споменика моравске школе — Св. Николе у Бањи, Св. арханђела и Св. Николе код Призрена, Раванице, Лазарице и Велућа. Остаје, наравно, питање у којој је мери рекон-



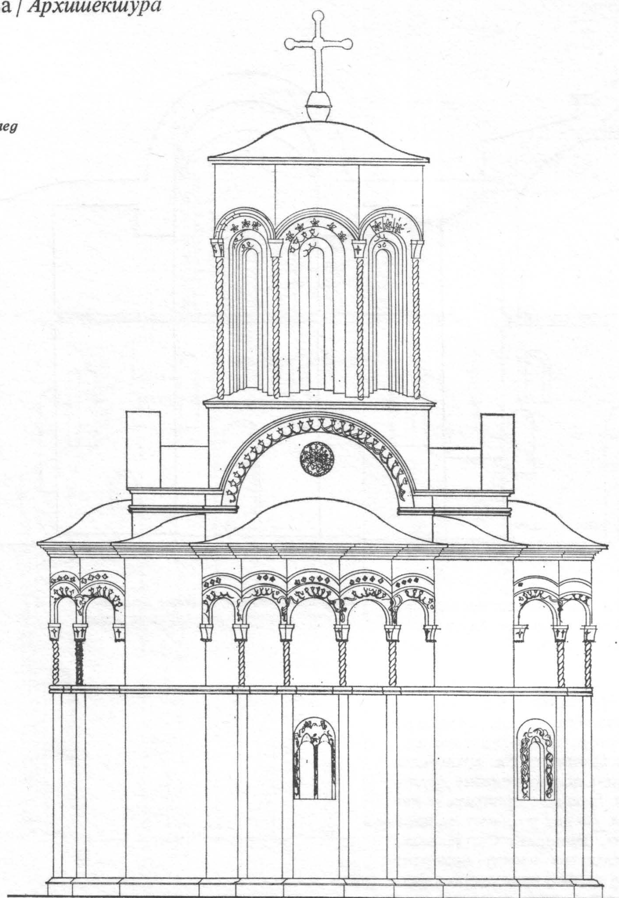
струкција С. Ненадовића успела да прикаже некадашњи стварни изглед Св. арханђела и Св. Николе, али, судећи по данашњим знањима, на њу се можемо с поуздањем ослонити.[115] То је посебно важно код установљавања порекла цркава моравске школе којима су ове две грађевине, што је у науци већ прихваћено, биле узор.[116] Посебно је значајна веза Раванице и Св. арханђела код Призрена, међу којима постоји сличност и у погледу припрате и у погледу наоса. Припрата Св. арханђела, заједно са слепим кубетом, једва достиже висину другог кордонског венца. Првобитна Лазарева припрата у Раваници била је отприлике исте висине у односу на наос као и она у Св. арханђелима. Припрата Св. Николе, пак, као да је задржала апсолутну висину припрате Св. арханђела, али се у односу на свој наос скоро изједначила с њим. Па ипак, чини ми се да је споменик који је предодредио припрату Љубостиње један трећи, Св. Никола у Бањи.

Без обзира на недавно завршене конзерваторске радове и њихове тек унеколико објављене резултате, могуће је извршити анализу облика припрате.[117] Ради се о масивној припрати која, заједно са тремом, чини 2/3 површине наоса (црт. 1). Својим горњим облицима припрата понавља наос — изузев ниског слепог кубета које је, за разлику од оног над наосом које је високо и има осам отвора, ослоњено на сводове споља обликоване двосливним кровом (сл. 9 и 11), што је решење идентично на оба дела грађевине. У љубостињској припрати могу се открити сва слична претходна решења, од којих јој је, по замисли унутрашњег целовитог и отвореног простора, најближа припрата нешто старије Лазарице, а по спољном обликовању она Бање код Прибоја. У односу на Лазаричину припрату она је повећала своју дужину, а у односу на Бању скратила је и свела на симболичну улогу двосливне кровиће, који у Љубостињи немају више никакву функционалну улогу. Наместо прозора који стоје у Бањи, овде су розете. Наравно, коначан одговор о облику куполе над припратом Бање и уопште горњом конструкцијом нартекса

*7 Подужни пресек кроз бочне травеје*
*8 Попречни пресек кроз олтарски травеј*



*9 Источни изглед*

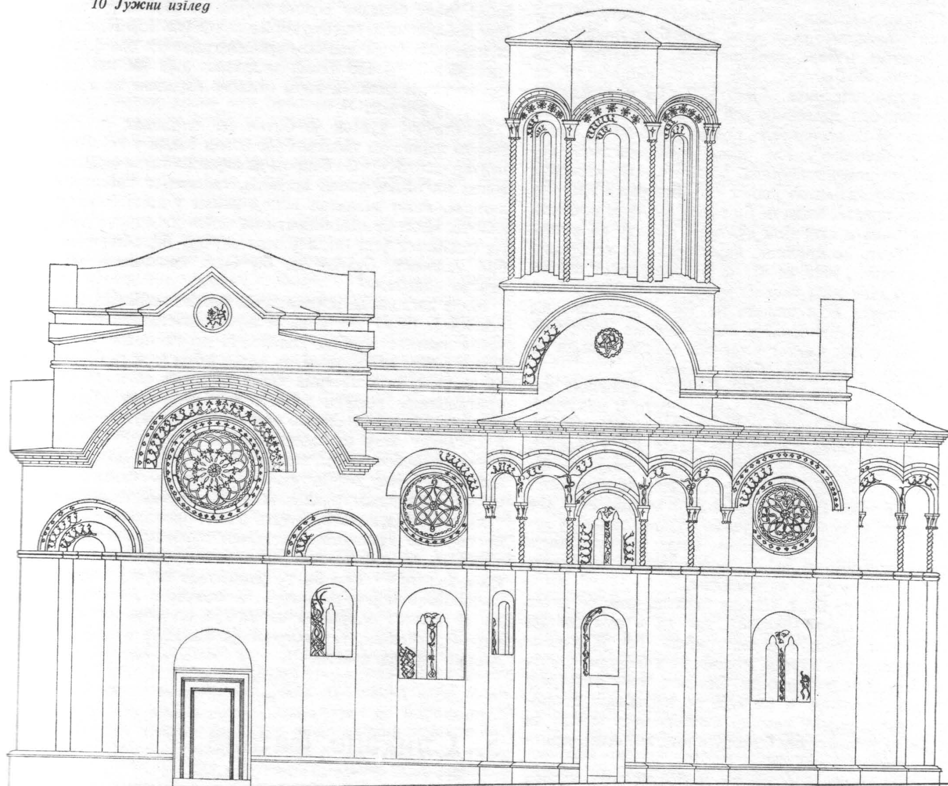


тек треба сачекати, али је сигурно да се, сем можда у небитним појединостима, припрата није разликовала од оне на слици с краја прошлог столећа.

На наведеним примерима, укључујући и Љубостињу, сагледавамо и богатство решења припрата српских споменика од друге четврти до краја XIV века. Ниједна припрата не понавља до појединости било које старије решење. Узрок тој појави треба тражити и у намени коју је припрата имала уопште као и у сваком посебном случају, која је изискивала и простор одређеног типа. Док је простор наоса био канонизованог облика, служећи главним обредима богослужења, припрате су очигледно имале и друге улоге.[118]

Да ли је љубостињска припрата, јединственог великог простора, засвођена само великом слепом калотом, имала неку изузетну улогу, друкчију од осталих моравских грађевина? Ево неких претпоставки у вези са одговором на ово питање које ћу опширније покушати да дам у одељку о сликарству. Припрата је саграђена са ниским банком, који је служио за седење, свакако и приликом богослужења, али и неких других радњи. Иконографија сабора на сликарству из 1403, уз претходну чињеницу, навела ме је на помисао да се ту одиграо један од сабора на којима је проглашена деспотска титула Стефана Лазаревића.[119] Но, и да је то тачно, то није одговор на питање да ли је сабора било и пре тог времена. Одговор на то питање је још веома магловит. Оно што се сигурно зна, то је да су у околини манастира Љубостиње почетком XV века постојале монашке колоније и келије пустиножитеља и испосника.[120] Верујем да су их још у доба подизања цркве настањивали пустињаци и монаси, исихасти, чија је струја победила у борби за црквену власт доласком на престо српских патријарха Бугарина Јефрема 1375. године.[121] Да ли је још за зидања цркве кнегиња Милица предвидела одржавање сабора у Љубостињи? Мислим да се на ово питање не може дати изричито потврдан одговор, али сматрам да је и та функција наметнула облик и начин решавања простора нартекса, који су, у том виду, непознати у моравској Србији.[122]

*10 Јужни изглед*



# 4. Начин зидања

Познато је неколико начина зидања моравских споменика: прво, правилно низање редова камена и опеке, као на Раваници, Лазарици, Каленићу и смедеревској цркви; друго, зидање ломљеним каменом и опеком, или само каменом, који су прекривани малтером и бојени, попут Наупаре, Велућа, Љубостиње, Руденице, Сисојевца и Дренче; и треће, правилно зидање каменом, као код Ресаве и Враћевшнице.

У свом извештају са конзерваторско-рестаураторских радова на архитектури Љубостиње, Д. Павловић износи да је спољна површина зидова покривена углавном тесаним и притесаним квадерима пешчара, а испуна зидова вршена облутком и ломљеним кречњаком.[123] Зидање је, по његовим речима, и поред неједнаке величине и облика камена, правилно изведено. Када је обијен малтер приликом истраживачких радова на грађевини, указало се право, доста оштећено, лице љубостињских фасада (црт. 9, 10; сл. 20—23).[124] Камени зидови су били покривени фреско-малтером, на коме је црвеном бојом било подражавано зидање наизменичним редовима камена и опеке. Без обзира на то што за камен којим су зидане фасаде није било предвиђено да стоји огољен пред очима посматрача, ипак размишљање о њему може да буде важно за разумевање настанка споменика. И поред речи Д. Павловића да је спољна површина зидова изграђена „тесаним и притесаним комадима“ већих димензија (мисли се на пешчар), тесаних је комада ту јако мало. Углавном је био употребљен само притесани камен, обрађен горе и доле и са лица, док су му бочне стране необрађене, или, пак, обрађен са лица и са стране, а горе и доле, или само на једној од тих страна, необрађен. У сваком случају, тешко је на читавој Љубостињи пронаћи макар један са свих страна обрађен камени блок.

Индикативно је да су и димензије блокова неједнаке и веома разнолике. Може се приметити да је у доњим редовима употребљаван велики камен, мада не равно-

мерно, а у горњим деловима цркве углавном мањи. Шароликост је у горњем делу грађевине заиста велика. Ту је највише и мешан камен различите врсте.[125] Наравно, све је то зидано уз сазнање да ће бити покривено, али се не може избећи претпоставка о камену који није вађен за Љубостињу, већ је искоришћен не са једног, већ два или више објеката. То би потврђивале не само различите димензије већ и разне врсте камена. Свакако, све је то материјал „познат у ближој и даљој околини Љубостиње", али ипак највероватније коришћен на неколико грађевина. Можемо само нагађати да је у питању камен из једног од оближњих градова и зарушених цркава, мада не би смела ни да се искључи ни претпоставка о старијем култном објекту на истом месту.[126] Црква, по прилици, није зидана на темељима старије грађевине, што не искључује могућност постојања трагова (ако нису сасвим уништени) храма у близини.[127] Податак који наводи на такво размишљање је да се некада поред црквене славе Успења Богородичиног славио и дан Светог Стефана, можда спомен на свеца коме је стара црква била посвећена.

С обзиром на разноврсност облика и величину каменова, зидање је у завидној мери чврсто и правилно изведено. У питању су били мајстори са искуством. Зидање се делимично разликује само на кубичном постољу куполе, где је покушано право ћелијасто зидање, као да ту није било предвиђено малтерисање и осликавање зида. Пример правилног зидања су и два уска пиластра, на северној и јужној фасади, зидана у редовима од једног комада камена. Пиластри су уопште правилније зидани од већих полукружних површина забата и слепих аркада на апсидама.

Недостатак потребних комада камена, који се може видети још на неким местима, као да и сам говори о секундарном коришћењу материјала. Реч је о подножјима прозорских отвора монофора и бифора, у која су стављани дугачки камени блокови који затварају целу ширину прозора и на које се наслањају допрозорници. Одговарајући комади изгледа нису могли да се пронађу за југоисточну бифору и још неколико једноделних прозора.

Првобитну замисао о целини љубостињских зидова тешко је сагледати (тамо где они нису покривени малтером) и због честих оправки и измена на фасадама цркве. У највећој мери се то односи на обнову из средине XIX века (сл. 3) кад су президани горњи делови храма и начињени кровни венци, а поједини отвори затворени или отворени и извршене још неке попуне фасада.[128]

Но, још током најраније историје споменика морало је да се изврши неколико мањих промена на архитектури. Ту се мисли пре свега на јужну апсиду, чији је источни прозор затворен када је црква сликана по други пут, 1403. године. Тада је и пробијен зид изнад врата јужне певнице и начињен још један прозор уместо лунете (сл. 35), можда да би се надокнадило светло изгубљено затварањем прозора.[129]

У неко време између ове две поправке и обнове вршено је и неколико других. Тако је отворен прозор на западној страни северне певнице (црт. 21 и сл. 36), који је исекао главу светом ратнику који је сликан са унутрашње стране, док су делови натписа поред главе остали (сл. 83). Затворени су и бочни портали припрате, као и прозор који је требало да осветљава степениште у зиду између наоса и припрате.[130] У време обнове и реконструкције средином прошлог века додат је и други надзидак на главној куполи, преко првог који такође не припада првобитној куполи (сл. 14).[131] Тражећи висину надзитка, Д. Павловић се послужио остацима једне сликане розете чијом би реконструкцијом био добијен ниво његове горње ивице (сл. 15). При томе се није водило рачуна ком времену припада ова фреско-декорација.[132] По свему надзидак није ни постојао, јер статички разлози нити стилске паралеле не говоре у његову корист.[133]

За статику куполе је битно да надзидак тамбура својом најнижом тачком буде изнад равни у којој лежи центар калоте.[134] С обзиром да најнижа тачка садашњег венца од опека изнад прозора, оивиченог троструким луцима, лежи незнатно испод равни у којој је центар калоте, може се помишљати на венац двоструко дебљи од садашњег (сл. 13), а у том случају би обод калоте био таласаст, будући да би била надвишена раван центра калоте.[135]

Мада изгледа да је раваничка купола најближа љубостињској, то не значи да је љубостињска имала истоветан таласасти обод калоте. И друге цркве које су имале равне венце тамбура као и обод калоте (мада је од моравских грађевина само Каленић са поузданим оригиналним равним венцем тамбура) нису обликом надзитка и крова овима одузели сваку функционалну и органску везу са самим зидом калоте.[136] То није случај са Љубостињом, чији је надзидак безмало задржао висину добијену реконструкцијом из 1851. године. Чини ми се пресудним разлогом да је Љубостиња имала таласаст обод калоте то што изнад прозорских лукова постоји на колонете постављен таласасти венац од опека, на који је, по свим правилима, морао да налегне кров калоте.[137] Био би то јединствен случај у српској средњовековној архитектури, а можда и византијској, да се калота завршава другачије од оваквог венца, наравно уколико реконструкција показује прави некадашњи изглед куполе.[138]

## 5. Сликане фасаде

Оно што љубостињски градитељи нису постигли зидањем у правом материјалу, остварено је сликањем на свежем малтеру, фреско-техником. Посвуда је црвеном бојом подражавано зидање правилним редовима камена и опеке. Хоризонтално су сликана три, неки пут четири реда опеке, а насатице, између појединих блокова камена, по три, понегде по две опеке (сл. 21). Испод кордонског венца био је, око читаве цркве, сликани појас преплетне траке, а у лунетама слепих аркада на апсидама биле су насликане розете. На основу сачуваних делова фасадног фреско-малтера могуће је реконструисати у целини првобитни спољни изглед храма.[139]

У нашој средњовековној уметности већ су запажене овакве појаве, тако да сада постоје студије и расправе посвећене посебно том питању.[140] Данас је познат доста велик број споменика на којима је постојала сликана декорација фасада, или на којима је, на неки други начин, подражавано зидање у раскошнијем материјалу.[141] Два примера различитих начина подражавања богатијих материјала у српској архитектури јесу Краљева црква у Студеници[142] и Св. Никола у Бањи на Лиму.[143] На Краљевој цркви је на јединствен начин подражавано оплаћивање мермерним блоковима, попут узора — Богородичине цркве у Студеници. У спољни премаз

белог кречног малтера угребане су линије као код правилног постављања мермерне оплате. Краљева црква је и црвено бојеним тамбуром подражавала старију Богородичину цркву.[144] Током недавних конзерваторских радова на Св. Николи у Бањи откривена је првобитна фасада на којој је очувана доста велика површина фреско-малтера на фасади са сликаном декорацијом у виду биљне траке око прозора и са крупним шах-пољима беле, с једне, и црвене и црне боје, с друге стране. Величина квадратних поља (30—35 cm) и њихова боја сасвим су блиске правим мермерним плочама оплате фасада у Бањској, која је овога пута служила као узор градитељима Св. Николе.[145]

Мада Љубостиња следи читав низ српских цркава делимично или потпуно осликаних фасада, она се не угледа на примере Краљеве цркве и Св. Николе у Бањи у подражавању одређеног узора, или је њено приближавање неком узору сасвим симболично. Зидање дочарано бојом, са опекама које у три или четири водоравна реда одвајају појединачне редове камена и сваки камени блок у реду уоквирују са три насатично постављена комада, није познато у српском градитељству. Оновремени моравски споменици, Раваница и Лазарица, зидани су наизменичним низањем реда камена и три реда опека, сасвим ретко четири, и то само на Раваници. Насатично је стављана углавном само по једна опека, а по две, ту и тамо, само у Раваници. Права ћелијаста техника зидања, у којој су камени блокови одвајани опекама и усправно и водоравно, широко је заступљена у византијској архитектури X—XI века, и била је омиљена у црквама Македоније у XIV столећу.[146] У српској архитектури нигде није примењена правилније и одмереније него у Грачаници, где су водоравно ређана по два низа опека, а усправно по једна опека.

У чисто византијској архитектури није познат већи број примера сликаних фасада. У својој студији П. Миљковић-Пепек је указао на један број средњовизантијских и (већином) позновизантијских грађевина које имају у већој или мањој мери фреско-украс на фасадама.[147] Треба при том разликовати више начина украшавања фасада фреско-бојама. Један од њих је да се, на већој или мањој површини, сликањем опонаша само одређени украс у богатијем материјалу. Његово порекло можда може теоријски да се повеже са начином који су користили градитељи и сликари помпејанских кућа, као што то чини П. Миљковић-Пепек.[148] Требало би ипак нагласити да је и помпејанско архитектурално сликарство више него раскошна техника, танано и прецизно сликано, са употребом најшире лепезе боја, док је ово византијско подражавање зидања у правом материјалу извођено углавном црвеном бојом. При том, у византијском градитељству бојом се дочаравао само градитељски слог, а не и скулптовани украс. (Од овога треба изузети појаву у српској уметности XIV века, својствену и за моравску школу, којом је објашњавано и порекло моравског клесаног украса.[149]) Други начин је покривање читаве фасаде бојом којом се подражава зидање у правом материјалу.

Најранији пример бојом подражаваног зидања и украшавања фасада од правог материјала у византијском градитељству, а колико ми је познато досад незапажен у науци[150], јесте позориште у Аспендосу у малоазијској Памфилији.[151] Настало је у II столећу, у доба Хадријана, и једно је од најлепших, а и најочуванијих у својој врсти.[152] Само зидање није најраскошније изведено; употребљен је локални камен, а као испуна између блокова стављана је опека или мање комађе камена. Нешто доцнија фаза било је малтерисање и изравнавање спојница и испуне, чиме су фасаде постале једнообразне. У неком познијем периоду, најдоцније Јустинијановом, који је и последња епоха живота византијског Аспендоса, а с њим и позоришта, фасаде су поново малтерисане, а онда по њима црвеном бојом сликане водоравне широке цик-цак траке. Очувани део, изнад северног излаза на просценијум, није довољан за реконструкцију читавог склопа, те се не зна да ли је то био украс на целој фасади. У сликаној лунети изнад самих врата је амблема: четворолисни чвор уплетен са две укрштене елипсе, мотив познат са рановизантијских музивних подних декорација.[153] Занимљиво је да се сличан мотив појављује такође као амблема у средишном делу јужне фасаде припрате Вељусе.[154] Други пример су сликане фасаде Св. Ирине у Цариграду.[155] Још почетком века биле су велике површине цркве покривене малтером на коме је урезивањем и ружичастом и црвеном бојом дочараван слог од низова камена и три реда опеке са по једном насатичном опеком између појединачних блокова камена.[156] Сада се овај малтер одржао још у горњим зонама јужне фасаде. По свему судећи, овај изузетно фино изведени поступак мора да буде познији од VIII века, коме припада последња грађевинска фаза Св. Ирине.[157] Стилске аналогије говориле би у прилог датовању у X—XI век, мада не би требало искључити ни време до краја XIV столећа.

Присуство овакве декорације на једној од највећих цариградских цркава је вишезначно. Оно потврђује да је такав поступак био познат и проширен у византијској престоници, а логично је помишљати да му ту треба тражити и порекло. С друге стране, очигледно се овакав градитељски метод примењивао и на највећим грађевинама, чак и тамо где, теоријски, није било тешко обезбедити скупоценији материјал. Извесно је, стога, да се овакве фасаде нису сматрале за „нужно" решење, већ им је придавана скоро иста вредност као и зиданим у правом материјалу.

Мотиви љубостињског сликаног украса, поред подражавања богатог декоративног зидања, били су — шах-поља на мањим и споредним површинама, розете у лунетама слепих аркада на певницама и на забатном зиду над апсидом, као и преплетна трака која опасује цркву испод кордонског венца. За сваки поједини мотив, или врсту мотива, постоје аналогије на ранијим српским споменицима — за сликане розете на Пећкој патријаршији и Хиландару, за шах-поља на Хиландару и Лазарици, за преплетни фриз у Пећкој патријаршији и Велућу.[158]

Розете и преплетне траке ваља одвојити у посебну групу сликаних мотива, јер су оне из ове групе прерастале у мотиве скулпторалне декорације. Објашњење тог феномена лежи можда у сродности речених мотива са обележјима моравске школе као националног стила, у коме преплет и розета попримају улогу његовог симбола.

Како се српска уметност оформила на размеђу утицаја византијске уметности и уметности Запада, то на обе стране ваља тражити претпорекло (боље рећи него порекло, с обзиром да се мора прихватити да су сваки мотив или стилска особеност, преузета из једне од „области утицаја", претрпели већ у првој интерпретацији извесну измену) појединих елемената стила. Мада се за поједине елементе моравског украса и безмало све мотиве могу пронаћи аналогије у хронолошки и стилски

ближим или даљим споменицима Византије и Запада, најправилније је прихватити моравски стил као аутентичан српски стил, чији су полет и свежина, лепота облика и снага, управо сазрели двовековном српском државном самосталношћу и уметничким стварањем у независној држави.[159] Пре моравског стила српска архитектура познаје две велике стилске групе — рашку и српско-византијску — и неколико других скупина, обележених територијално ужим подручјем и већом стилском сродношћу са Западом, као што су поморско и зетско градитељство, уз прероманичке и романо-готичке градитељске форме.[160] Од две главне скупине, рашке и српско-византијске, споменици рашког градитељског типа оставили су дужи и дубљи траг, можда и стога што ови други леже сасвим близу византијским узорима. За одржање рашке градитељске традиције највећу улогу играли су узори, цркве-модели, као што су Жича, Студеница, Милешева, Бањска или Св. арханђели код Призрена. За нека оваква схватања постоје и писана сведочанства, док се за друга мора ослонити на доказивање путем стилских аналогија. У свему, стално неговање традиције узора обезбедило је стваралачки континуитет националног стила у архитектури, тако да се све стилске промене у њој могу схватити као еволутивни, макар и дијалектички процес. Овај став се може објаснити поређењем два споменика из два различита раздобља и улоге коју систем сликаних фасада, или спољне сликане декорације, има у иконографији архитектуре читавог храма, у једном и у другом случају. Реч је о сликаним фасадама Пећке патријаршије из тридесетих година XIV века и Љубостиње из девете деценије истога столећа.[161] Пећки сликани украс састоји се из геометријских и биљних трака и преплета што уоквирују прозоре и луке, као и розете, на црвено бојеној основи. Веома сиромашан клесани украс су два „тордирана штапа" (или ужета) која уоквирују прозоре на јужној фасади. На равним површинама зидова живописне шаре су имале задатак да разбију монотонију, привуку поглед и сликовитошћу нагласе највише тачке или одвоје поједине зоне. Све је то, међутим, спроведено без правог система и недоследно. Распоред сликаних розета је сасвим слободан. Јасно је да сликане фасаде нису у некој идејној вези са осталим битним елементима обликовања простора грађевине. Љубостињске сликане фасаде одају једну сасвим другачију слику.[162] Оне су само део складно компонованог руха цркве: сликане розете се налазе у слепим аркадама уоквирене скулптованим луцима и прислоњеним колонетама. Посвуда по фасадама теку клесани луци у јединству са сликаним појасом од преплетних трака под кордонским венцем. Боја је играла велику улогу у систему украшавања фасада будући да су и скулптуре биле бојене црвеним, те су на тај начин биле још поравнатије са сликаним украсом.[163] Чињеница је да су у Љубостињи поједини мотиви изведени и сликањем и клесањем.[164] Слични примери из нешто раније спољне припрате Хиландара и савременог Велућа казују да је то била општија појава у уметности моравске епохе.[165] Ако упоредимо мотиве пећког сликаног и љубостињског клесаног украса можемо да закључимо да скоро све розете, као и карактеристична љубостињска трака од љиљана, имају претечу у сликаном украсу пећких цркава.[166] Овде је сликани украс претходио резаном.

У Љубостињи се може пратити и кретање у обрнутом смеру; резани украс бива подражаван сликаним, и то код појаса од преплетне траке, који се, пак, као клесана декорација, налази на неколико прозора, и који као мотив украшава и раваничке и лазаричке луке и прозоре. Сведоци смо међусобних утицаја сликане декорације и скулптуре, и постепено постајемо свесни препреке које нам стварају наше представе и схватања, у овом случају уобичајено засебно посматрање сликаног украса и скулптуре. Супротно таквом гледишту, жива и врло покретна форма декоративног организма, у којој се сликани и клесани украс претачу и сливају један у други, стоји у органској симбиози са богато рашчлањеним фасадама храма.

За схватање моравског градитељског стила важно је одредити порекло свих мотива сликане декорације. Сликане розете се први пут појављују на пећким фасадама, да би се педесетак година доцније поновиле у клесаном облику у скулптури моравских цркава. Није најјасније како су се ове розете први пут нашле у Пећи. У уметности минијатура овакви мотиви се јављају доста раније. Можда је решење у преношењу мотива из клесаног облика у сликани, одакле се овај, обрнутим правцем и у другој функцији, опет вратио првобитној средини. Такво објашњење би могло да се да за сликане розете на Лазаревој припрати у Хиландару. Хиландарске розете сликане су у тимпанону изнад северног отвора, поред клесане розете. Лева розета се састоји из круга који сече четворолист, а десна из три осмице (облика лептир-машне) које су испреплетене окретањем око средишта, а из њих ка угловима замишљеног квадрата, у који је уписана розета, иду четири листа. Тако обе розете заговарају постојање квадратног рама у који би биле уписане. Ово је јасније кад знамо да су клесане слепе розете истоветног облика познате у Византији као украс парапетних плоча још из X—XI века.[167] Од других моравских грађевина сликане розете изведене су и на Лазарици и на Љубостињи. Од две добро очуване љубостињске розете (изузимам сликану розету на забату источног зида из времена обнове у XVII веку) једна има испресецане кружиће постављене у прстен, а друга шест цветова обавијених траком — пет у облику петокраке око шестог у средини. Овај други мотив налази се на једној парапетној плочи секундарно употребљеној са спољне стране припрате кнеза Лазара у Хиландару, на јужној бифори, само, наравно, прилагођен квадратном облику рама. Изгледа доста природно да су се градитељи и клесари Лазареве припрате у Хиландару надахњивали мотивима клесаних парапетних плоча, од којих су неке и инсполиране у зидове припрате.[168] Мотив шах-поља је познат елемент фасадног украса у XIV столећу, и доста је чест на споменицима јужних делова српске државе.[169] Понекад се изводи квадратним опекама, а понекад слагањем више танких опека у квадратни облик. Можда је овај начин украшавања фасада проистекао из омиљене римске градитељске технике, opus reticulatum.[170]

Црпењем сокова из различитих извора, а углавном из предморавске српске уметности, укључујући све друге утицаје који су се на тим старијим споменицима стекли, створена је полетна моравска уметност, у којој је сликана декорација фасада имала немалу улогу. У Љубостињи је сликана фасада основни „грађевински материјал" спољних зидова, ако изузмемо камене венце и луке. Највећи део површине тог сликаног украса чинило је подражавање зидања у мешаном слогу камена и опеке. Утисак који је првобитна, потпуно очувана, фасада морала остављати није упућивао на имитацију. Пре свега, ниједна наша црква нема такав слог, са четири

реда опеке између појединачних редова камена и са по две и три опеке насатично постављене између суседних блокова. Друго је питање што је свакоме могло бити јасно да се не ради о класичном зиду-фасади, већ о сликаној површини, једном можда помало и апстрактном образу храма. Да ли крајњи смисао ове богато шаране и сликане декорације, како је првобитно изгледала, лежи у њеној вези са традицијом црвено бојених цркава, код нас допрлом из Свете Горе? У сваком случају, љубостињски начин сликања фасада није имао дуготрајнијих последица у српској архитектури; само је још Руденица, колико је засад познато, некад поседовала овако осликане фасаде. Љубостињске сликане фасаде биле су најцеловитије и најзрелије остварење тог типа у српском градитељству, коначан збир и исход трагања и покушаја у старијим временима, настао у епохи која је својим стилом највише и погодовала једном тако живописном остварењу.

## 6. Обликовање фасада

У Љубостињи облици фасада доведени су до врхунских могућности израза. Чиниоци који су и од раније били познати у српској архитектури добијају нове и јасније улоге, а обликовање настаје као последица жеље за јединством функционалности и декоративности у исти мах. Један од могућих и изразитих примера је кордонски венац, којих најчешће има по два на моравским црквама, док се у ранијој архитектури спорадично јављају.[171]

Предморавски облици фасада већ јасно показују одвајање од византијског начина рашчлањавања спољашњих зидова.[172] У њих је унесен нов језик, који се недвосмислено везује са унутрашњим склопом храма исказујући његову просторну поделу. Један од најзрелијих примера таквог односа спољних облика и унутрашње поделе простора у предморавској српској архитектури је фасада Марковог манастира, чији облици и решења умногоме подсећају на љубостињске.[173] Бочне фасаде Марковог манастира одвајају облицима две целине у унутрашњости — нартекс и наос. Нартекс је на фасади означен великим луком ослоњеним на два пиластра, двоструким у горњем делу. Лук је покривен полукружним кровом, са преломљеним угловима изнад пиластара и нешто је виши од крова наоса. Фасада наоса има уобичајену троделност (три лука на пиластрима), са надвишеним средишњим луком (понавља облик лука са фасаде нартекса) који је двоструко шири од лука источног и западног травеја наоса. Главни лук затвара, одоздо нагоре: врата надвишена лунетом, са бифором изнад ње, над којом је опет једноделни отвор у полукружној лунети лука. Лук источног травеја у доњој половини садржи у себи слепу аркаду. Марков манастир, осим у основним цртама, показује и у читавом низу детаља подударност са фасадама моравске школе, посебно Љубостиње. Фасада Марковог манастира је подељена по висини једним двочланим кордонским венцем, као што су и други у моравској школи; ту су обично постављени изнад горње ивице портала — један, и до доње ивице слепих аркада — други. Мада нема горњи кордонски венац, обавезан на споменицима моравске школе, горњи део средишног лука и фасада свода бочног крака крста пресечени су венцем од опека, правцем пружања венца испод кровова фасада источног и западног травеја наоса. Истоветно одвајање горњег дела средишног лука налазимо и на неким споменицима епохе Палеолога — на Грачаници и Св. Никити — уз другачију диспозицију унутрашњег простора и његовог спољног обликовања. Фасада нартекса, затим, у горњем делу има неку чудну врсту окулуса, попут детелине, можда претече моравских розета, које ће се на истом месту наћи на многим споменицима.[174] Ту је још и низ слепих аркада и ниша, које, додуше нису повезане као на моравским споменицима и налазе се у доњем делу апсиде, док су моравске у горњем.

Градитељ Љубостиње се у обликовању фасада доста ослонио на ствараоце Марковог манастира (црт. 10). Припрата је такође засведена једним полукружним кровним венцем, али је, будући нижа, исказана на фасади са три лука — средишњим највишим и најширим, испод самог полукруга кровног венца и двама бочним са стране, нижим, испод равни кракова крста. У горњем делу средишног лука је велика розета. Двоструки луци и пиластри су само на западној страни бочних фасада. Фасаде наоса подељене су симетрично: и источни и западни травеј уобличени су споља доле бифором и горе розетом, док су петостране певнице рашчлањене прислоњеним луцима испод, а тордираним стубићима спојеним између себе луцима изнад кордонског венца. У средини су врата са лунетом изнад које је бифора. Кубично постоље кубета премошћено је луком, који надвисује певницу, ослоњеним ивицама на корнишу која опасује, испод самог крова, средишни део наоса и припрату. Испод лука је мала розета. Кордонским венцем фасада је по висини подељена на два дела: три петине су испод њега, а две изнад. Занимљиве појединости су бочна врата на фасади припрате, каснијом преградњом затворена, накнадно пробијен прозор на западној страни северне певнице, лунета изнад врата претворена у прозор 1403. и прозор на источној страни, затворен исте године — све на јужној певници. Фасада Љубостиње развила се из истих начела и исте школе која је дала Марков манастир: прво, део који затвара припрату, мада у Љубостињи троделан, завршен је идентично полукружним кровом, који у горњем делу надвисује кров бочних страна наоса, а у доњем се спушта испод њих (другачије је решење код Лазарице и Каленића; ту се линије које завршавају полукружни лук крова припрате савијају таласасто, без ломљења, и надовезују се на кров бочних страна наоса); друго, средишни део, мада у Љубостињи пробијен апсидом, сачувао је троделност; о томе говори лук на кубичном постољу куполе — јасна реминесценција на средишни лук Марковог манастира; треће, ако апстрахујемо певницу, Љубостиња потпуно понавља троделну поделу фасаде Марковог манастира: сачуван је и исти ритам отвора у средњем делу, са вратима и бифором, с тим што је у горњем делу у Љубостињи мала розета наместо једноделног прозора.

Разлике су исто тако видљиве и изразите. Произишла из градитељске традиције која је дала Марков манастир, Љубостиња је примила схватања свог времена, одлике једног сасвим посебног стила. Место и улога кордонског венца је најважнија. Он је фасаду поделио, одбацивши све декоративне елементе — слепе аркаде, луке и розете — у горњи део грађевине. Доњи део по ритму много више подсећа на Марков манастир, али је и он измењен у односу на њега и оживљен отворима који у Марковом манастиру не постоје. Коначно, ту су и розете, једна од најлепших одлика моравског стила, чији би могући заметак могао да буде у детелинастом окулусу у луку фасаде припрате Марковог манастира.

Подела по висини кордонским венцима је у Љубостињи сасвим особита. Осим главног кордонског венца, који тече на отприлике три петине висине фасаде, постоји још један, мање приметан, који се пружа између кровног венца централног дела наоса и припрате и онога који покрива угаоне просторе наоса и прислоњеног кровића који стоји над луцима на фасадама припрате. Код већине моравских цркава фасаде су подељене са два кордонска венца; један је у висини љубостињског, а други у висини доње ивице прозора — око 1,5 до 2 метра од земље. Прави кордонски венац испод самог крова, као на Љубостињи, не постоји на другим моравским црквама, већ се појављује испрекидано — као код Лазарице, на пример — где служи као конзола прислоњеним луцима на кубичном постољу кубета и торњу над припратом.

# 7. Датовање

До данас није сачуван ниједан непосредан податак о времену оснивања манастира Љубостиње и градњи цркве Успења Богородичиног. Она се помиње у летописима изузетно ретко, и то у онима из млађих времена — Бранковићевом и Троношком. Најстарији летописи прећуткују било какав податак о Љубостињи. Зато нам је драгоцен помен „љубостињских људи" у једној повељи којом су кнегиња Милица и њени синови потврдили права Василијевом пиргу у Хиландару.[175] Приликом „тесања међа" имања у селу Ливочу, у Биначкој Морави, били су и Здеваје и Берош, љубостињски људи. Повеља се датује у 1393. Читав низ разлога наводи на закључак да је црква у Љубостињи морала бити саздана и пре 1389, како је у последње време и датована[176], а основни су ови:

1. Да је црква била започета пре, а завршена после косовске битке, морало би неизбежно доћи до прекида и, неизоставно, до извесних разлика у зидању — до фаза — а од тога нема ни трага. Зидање је било континуирано спроведено.

2. После конзерваторских радова, средином шездесетих година, откривене су у тамбуру фреске потпуно другачијег стилског израза од оних Макарија зографа (датоване раније у 1402—1405). На њима су чак пронађени и остаци Макаријевих фресака одозго. Тиме је непобитно утврђено да је храм живописан у два наврата, и то у прво време свога постојања. Како осим у тамбуру и пандантифима нису пронађени трагови других композиција (ако не рачунамо орнаментисане површине у прозорима кубета и криптограме на споредним површинама врата певнице и припрате), излази да је сликање прекинуто.[177] Стилски разлози, као и то што је сликар украсио орнаментима неке површине у доњим зонама, наводе на закључак да се то збило управо пред косовску битку и у њено време, кад је било сасвим неизвесно када ће и ко наставити сликање.[178]

3. Коначно, архитектура Љубостиње, стил и зрелости решења, детаља као и целине, доказ су да се то морало десити у периоду пред косовски бој, када су настале друге две моравске цркве — Раваница и Лазарица — и док је постојала непрекидност развоја моравског стила. Јер, после 1389, па све до прве деценије XV столећа, настао је застој у свеопштем уметничком стварању у Србији, па и у архитектури. Прошло је више од деценије пре него што је, са Каленићем, и само делимично Рудепицом, обновљен сјај моравског градитељства. Да је Љубостиња настала после косовске битке имала би вероватно далеко више утицаја на даљи развој моравског стила. Овако, због прекида линије развоја школе, оставила је само једног епигона — Руденицу — док су доцнији споменици моравске школе грађени у традицији Раванице и Лазарице, од Љубостиње старијих споменика.[179]

Исход оваквог аргументовања је да је Љубостиња подигнута после Лазарице и Раванице, за шта непобитно сведоче стилски разлози, те је terminus ante quem non 1381, док се terminus post quem non добија датовањем сликарства у 1389, и то је 1388, с обзиром да је потребно најмање годину дана између завршавања зидања и живописања цркве. Према томе, Љубостиња је саграђена између 1381. и 1388. године. С обзиром на историјске околности, стилске разлоге и све побројане чињенице, можда би најбоље било рећи да се то догодило око 1385. године.

# 8. Раде Боровић

Градитељ Љубостиње Раде Боровић (наводим његово име онако како се данас обично изговара и наводи), један је од мањег броја по имену познатих српских средњовековних градитеља и један од ретких који је своје име овековечио уклесавши га на цркви. Његов потпис, на прагу портала који води из припрате у наос, гласи: **Протомаисторь Боровикь Радь** (црт. 11 и сл. 59). И поред тих, за истраживање повољних околности, и поред тога што је натпис одавно познат у науци, па и што је легенда о Раду, као Раду Неимару, рано ушла у народну поезију, о љубостињском архитекти се ни данас не може много више са извесношћу рећи. Крајем прошлог века заблудом се поверовало да је откривен гроб Рада Неимара, међутим, у питању је била невероватна, хронолошки неостварљива хипотеза.[180] Ђ. Бошковић је покушао да порекло Рада Боровића пронађе у Поморју, али није отишао даље од домишљања и претпоставки. Из архивских података, наиме, позната је дубровачка клесарска и градитељска породица Беројевић (Боројевић), односно Грубе и Пале, Беројеви (Боројеви) синови. Поред тога, зна се и за извесног Радана Беројевића код кога је 1396. године служио неки Крајислав. (За овога Радана Беројевића се у документу не наводи занимање.) Бошковић помишља да је реч о љубостињском протомајстору, за кога претпоставља да се могао родити око 1335, те је стога био млад да би био поменут као клесар у једном документу о неким клесарским пословима његове породице 1347. Исто тако, Ђ. Бошковић за делатност Рада Боровића везује запис са једног натпрозорника који је припадао цркви Св. Богородице у Новом Брду, чији један део има реч „мајстор". Запазивши да слова, поред нешто друкчијег облика, по општем карактеру и „рукопису" изванредно подсећају на запис из Љубостиње, Бошковић закључује да је Раде као протомајстор градио Богородичину цркву „односно један њен део".[181]

Мора се рећи да обе претпоставке имају своје место у ширим оквирима наших сазнања о српском средњовековном градитељству, јер је познато да су дубровачки, и поморски, мајстори одувек градили цркве у унутрашњости српских земаља, па то изгледа разумљиво и кад

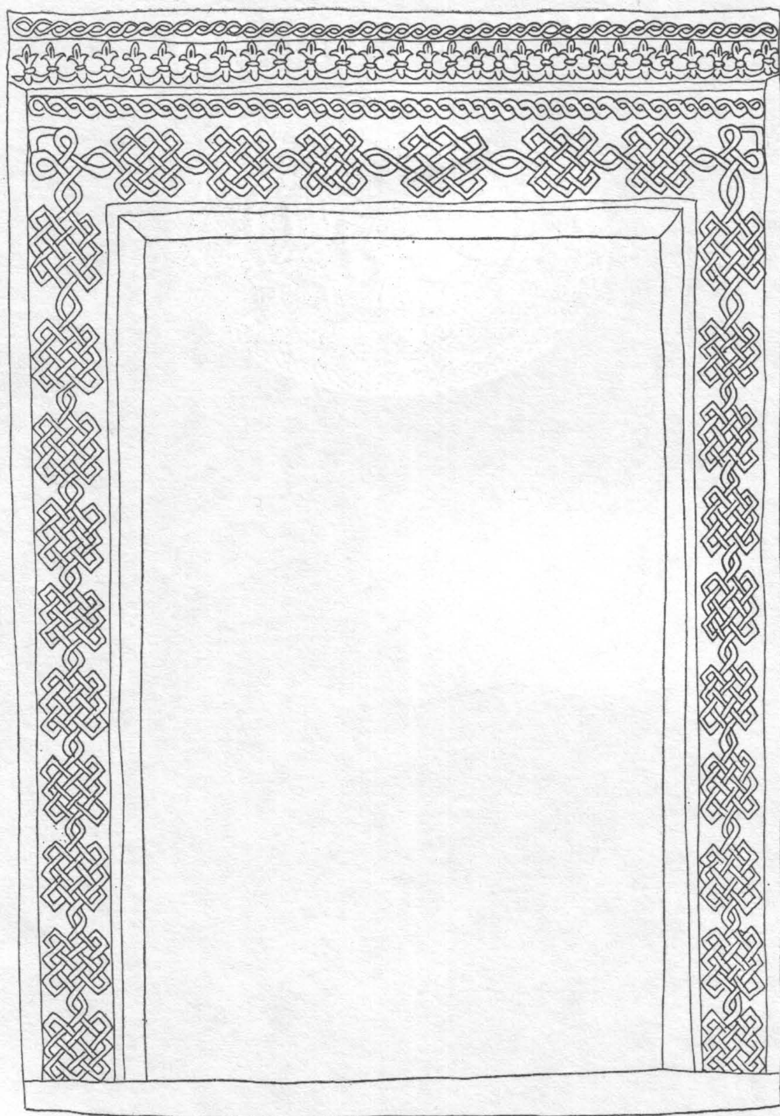
*11 Уклесани натпис градитеља Рада Боровића*

су у питању Ново Брдо и Љубостиња.[182] Међутим, ни једна ни друга претпоставка нису поткрепљене конкретним материјалним подацима да би се без резерви прихватиле као тачне. Са исто толико вероватноће можемо да претпоставимо да клесар и градитељ Бероје (Боројe) није имао сина Радоја (Рада), као и да се на натпрозорнику Богородичине цркве у Новом Брду потписао мајстор рукописа врло сличног ономе протомајстора Рада Боровића из Љубостиње. Додуше, потпис мајстора (протомајстора) из Новог Брда заиста веома много личи на Радов у Љубостињи. Пажњу привлачи и чињеница да је прозорски отвор био са урезом на врху сличним сараценским луцима у прозорима Љубостиње; али, даље од слутњи није могуће ићи у оба случаја.

Одсуство поузданих писаних података приморава нас да се више ослонимо на стилске сродности љубостињске архитектуре са другим споменицима, као сведочанства стваралачког и животног пута Рада Боровића. Народна песма пева о Раду Неимару, ствараоцу Раванице; разлике између два споменика су толике, а време настанка обе грађевине је тако блиско, да је сасвим извесно да Раде није био и протомајстор Раванице.[183] Веома је важан одговор на питање да ли се протомајсторска улога у зидању цркве у Љубостињи протезала и на клесарски рад, с обзиром на изузетну симбиозу два подручја у Љубостињи, као и на знатну улогу скулптуре у архитектури моравске школе. Афирмативан одговор се намеће сам по себи. Архитектонски израз споменика у толикој мери зависи од облика и репертоара скулпторалне декорације да је скоро неприхватљиво помишљати на две концепције некаква евентуална два протомајстора — за скулптуру и архитектуру. Посебно се сасвим уједначени и скоро у један мотив претопљени луци, као и прозори и розете, докраја уклапају у грађевинску целину храма у Љубостињи, тако да се не сме сумњати да је и њихова концепција управо дело љубостињског градитеља. Кад се размишља о некаквој могућој улози Рада Боровића у Раваници, онда пре свега треба помишљати на његово место као једног од клесара, или протомајстора клесара, на пример, и то, на првом месту због сродности у облику прозора који се, пре Љубостиње, јављају само на Раваници. Једнаки мотиви розета и истоветан распоред на Љубостињи и Лазарици као да говоре о Радовом учешћу и на том споменику. С друге стране, типови једноделних прозора са Лазарице не понављају се на Љубостињи, као што је и само клесање финије и боље изведено на првој цркви. Томе је разлог учешће свакако и других искуснијих мајстора у Лазарици. Разлике између две цркве постоје и у конструктивним решењима (различито пројектовано кубе на високом постољу) и у облику припрате и спољном обликовању. Јасно је да ни овде Раде није био протомајстор, иако не треба искључити његово учешће у некаквом раду на Лазарици, или барем утицају који је старији храм имао на зидање Љубостиње. Постоји, међутим, грађевина на којој је присуство Рада Боровића неминовно, према свим чиниоцима који су прирођени његовом начину пројектовања простора и обликовања спољашњости: то је Лазарева припрата у Хиландару.[184] Њено решење, са једном куполом у средини, не подсећа на Љубостињу, а бочни отвори нису виђени само још у Љубостињи већ и у другим старијим и оновременим црквама, као на Лазарици, на пример. Траг Радовог рукописа је препознатљив у цртежу прислоњених колонета на кубету, са, једнаким љубостињском, тордираним стаблом и капителом са обрнутим криновим цветом и горњим ободом са преплетном траком. У лунети северне бифоре очувана је и првобитна фасада, са бојеним шах-пољима и две сликане розете. Сам клесани украс има, поред преплетне траке, и љубостињски мотив венца кринових цветова.

Раде Боровић је био један од градитеља који су створили моравски тип храма, учествујући и непосредно у подизању првих моравских цркава, али се поуздано може рећи да је, поред Љубостиње, био протомајстор још и спољне припрате у Хиландару. Оригиналност плана (његових пропорција и мера) и јединствено обликовање фасада казују да је Љубостиња једина (или једина сачувана) Радова грађевина у Србији. Мада су дубровачки, и уопште поморски мајстори одувек градили у средњовековној српској држави, нејасно је да ли је и Раде био један од њих, или је дошао из других, засад нама непознатих крајева.[185]

# III Скулптура



*12 Портал између припрате и наоса*

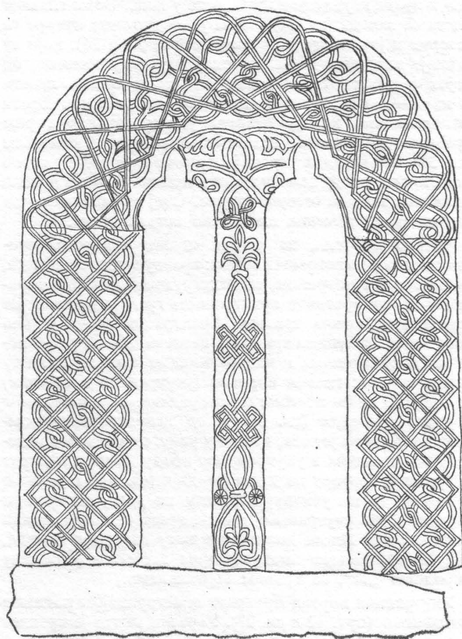
# 1. Врата

Љубостиња је првобитно имала пет спољашњих врата, као и врата која воде из припрате у наос. Осим главног улаза са запада (сл. 24) имала је симетричне отворе са северне и јужне стране припрате (сл. 25 и 26), који су касније зазидани, и на северној и јужној певници, од којих је последњи измењен кад је пробијена лунета и начињен прозор, пре сликања 1403. године. Врата на певницама немају никакав украс; само је горња трећина довратника незнатно проширена клесањем (сл. 39). Без икаквих украса је и отвор који води у слепо степениште у зиду између наоса и припрате, као и пролаз на истом зиду са северне стране. Овај пролаз нема чак ни оквир од камених плоча као остала врата.

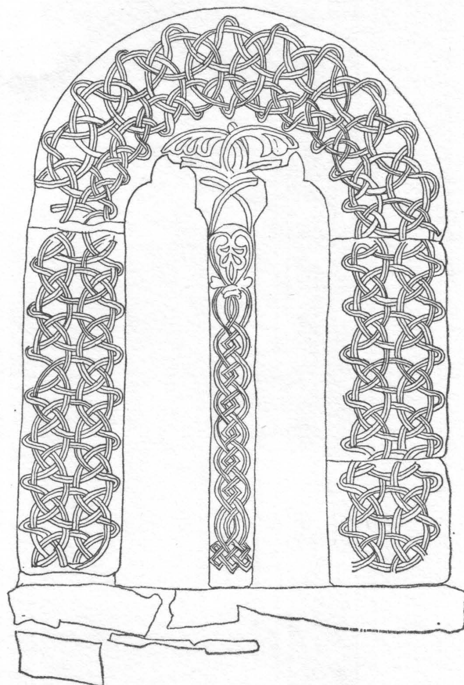
Четири портала, на четири стране припрате, конструисана су на истоветан начин: правоугаоног су облика, равне спољне површине, са полукружном лунетом одвојеном од надвратника архитравном гредом и изнад ње уском преплетном траком. Архитравна греда је као коса кима, са венцем кринових цветова. Мотиви преплета на довратницима и надвратницима свих портала су веома слични: главни портали (унутрашњи и спољни) не одвајају се ни по томе од споредних. Украс спољног портала припрате (сл. 24) је од испреплетених ромбова заобљених углова, по два у реду, са две траке уплетене по спољном и унутрашњем ободу. Исти орнамент оперважује бифору на проскомидији (сл. 31), а једнако уплетена трака уоквирује розету на западној фасади Раванице. По унутрашњој ивици, врата су профилисана бастонатима. Плоче довратника нису из једног комада, будући настављене надвратником исеченим у облику ћирилског „П“, са краћим вертикалама.

Унутрашњи портал припрате конструкцијом понавља спољашњи (црт. 12 и сл. 27). Украсни мотив је преплет две траке у коме се наизменично ређају једна мања омча и ромб, испреплетен са два унакрсно постављена издужена правоугаоника. Орнамент је надвишен танким преплетом. Изнад надвратника је профилисана гредица са доњим делом искошеним и горњим, чеоним, равним. На косом делу је уобичајени венац кринова, а на равном преплет две траке. Унутрашња ивица је профилисана бастонатима, а на унутрашњој површини и довратника и надвратника је преплетна трака. Део портала је и праг са натписом протомајстора Рада Боровића.[186]

На основу пронађених фрагмената недавно је реконструисан и јужни портал припрате (сл. 26).[187] На основу сачуваних делова види се да је површина оквира била подељена по средини двема широким тракама са уметнутим полубастонатом. Спољна трака састоји се од чворних преплета (омчи) са по две бочно истурене омче. Унутрашња трака је плетеница од четири траке, у виду квадрата окренутих шиљком навише. Изнад надвратника је, уместо архитравне греде, само танка плоча са једноставним преплетом на чеоној страни. На северној страни припрате од читавог портала преостала је само горња профилисана греда, са фризом кринова на косој страни и једноставним преплетом на равној предњој страни.



*13 Југозападна бифора*



*14 Југоисточна бифора*

## 2. Прозори

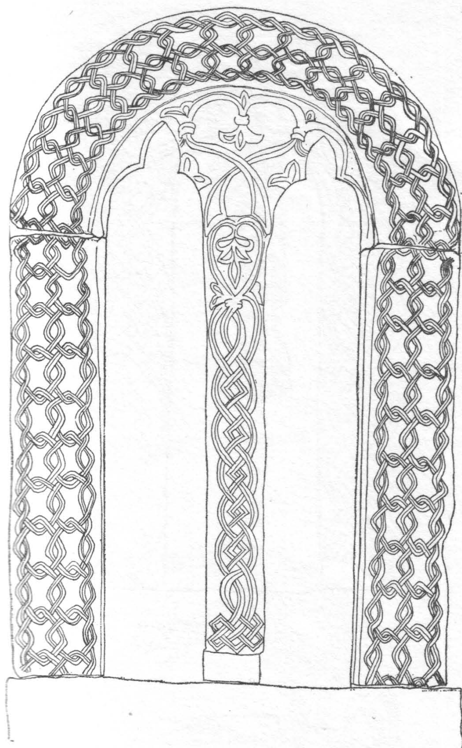
Прозора има две врсте: бифора и монофора. Без обзира на тип, сви су надвишени натпрозорником, који је са горње стране полукружан. Отвори и дводелних и једноделних прозора на јужној фасади припрате имају облике сараценских лукова. Остали једноделни прозори имају отворе у облику седластих лукова, или су обликовани полукружно.

*Југозападна бифора* (црт. 13 и сл. 28). Њен украс чине кругови повезани чвором уплетени са ромбовима, по два у реду. Мено одваја два сараценска отвора. Шара у лунети састоји се од две укрштене траке, са полупалметама изведеним из места укрштања. Греда меноа — доцније реконструисана — украшена је трима чворовима између којих су уметнута два укрштена меандра. Трака почиње петолисним крином окренутим нагоре, а завршава се истим обликом затвореним у срцолики оквир.

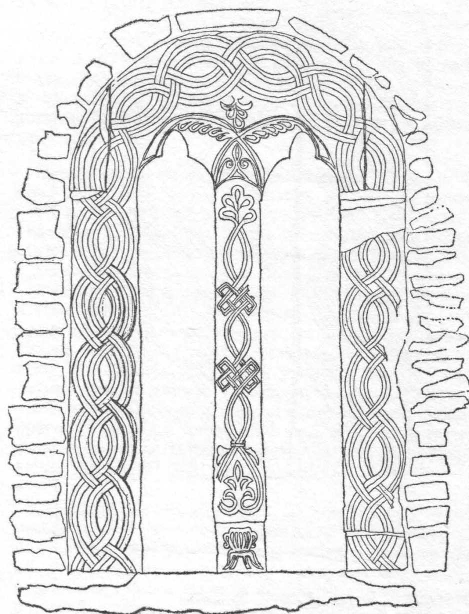
*Југоисточна бифора* (црт. 14 и сл. 29). Мотив украса допрозорника и лука натпрозорника су испреплетени кругови у које су с обе стране уплетене по две траке у облику полукругова који се преклапају. Лунета је истоветно решен као на претходном прозору. Мено је реконструисан (вероватно средином прошлог века, као и претходни) и има украс од двоструког преплета, у коме је унутрашњи изведен са преломом. Шара почиње петолисним крином уоквиреним траком у облику срца, а завршава се двама укрштеним меандрима.

*Бифора на главној апсиди* (сл. 21). Једноставно је украшена простим преплетима, наизменично постављеним са укрштеним меандром. У лунети је петолисни крин окренут надоле, а мено има исти украс као и оквир прозора. У доњем делу меноа је петолисни крин у срцоликом оквиру, окренут нагоре.

*Североисточна бифора* (црт. 15 и сл. 31). На оквиру прозора је мотив уплетених ромбова, са уплетеном траком са сваке стране, идентично главном порталу. Мено има исти украс као и онај реконструисани на југоисточној бифори, који је, изгледа, по овоме и рађен. Састоји се од двоструког преплета у коме је унутрашњи



*15 Североисточна бифора*

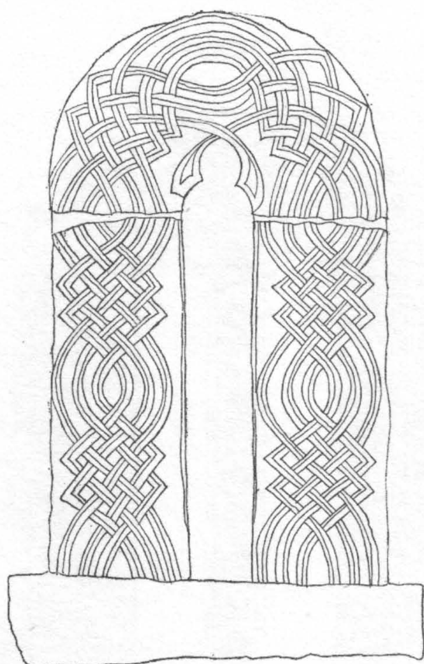


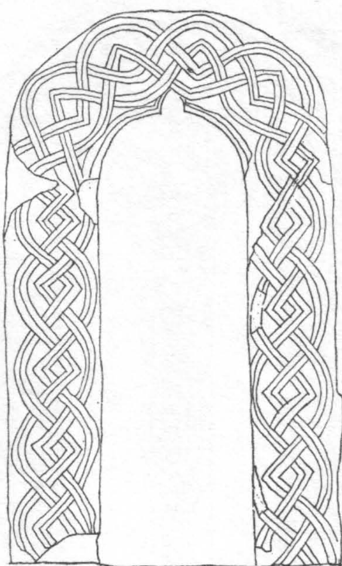
*16 Северозападна бифора*

рађен са преломом. У лунети је тролисни крин окренут врхом надоле, уоквирен срцоликом траком. Мено се завршава са два укрштена меандра.

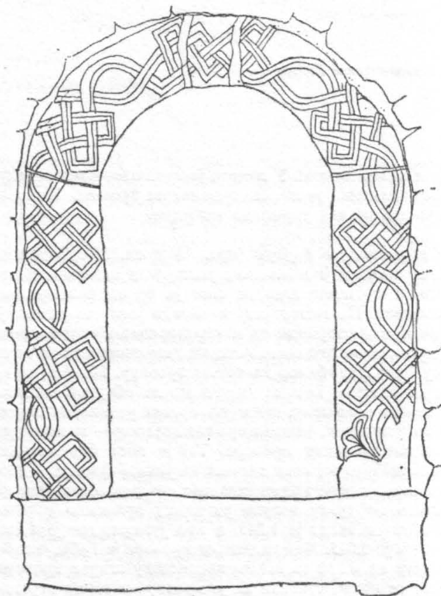
*Северозападна бифора* (црт. 16 и сл. 30). Садашњи облик прозора је последица рестаурације, вероватно из средине прошлог века, и састоји се од разнородних елемената. По материјалу и обради јасно се разликују мено и допрозорници од натпрозорника и стопе менoа, који су реконструисани. Али, ни допрозорници ни мено нису били првобитно на истом прозору. По испуни од ситног камена, која се видела после обијања малтера приликом садашњих конзерваторских радова, са стране и изнад прозора, описане су ивице старог — мало ширег и незнатно вишег прозора. Тај је опет био сличних пропорција као његов парњак на јужној фасади. Однос висине и ширине код некадашње северозападне бифоре (мерене по трагу испуне уз ивицу правилно ређаног првобитног зида) је 1,245, а код југозападне је 1,260; разлика је 0,015. Код садашњег прозора је 1,470, чинећи разлику од 0,210 са већом вредношћу старог прозора. Може се претпоставити да је прозорски оквир страдао у међувремену и био замењен садашњим разноврсним плочама. Једино је мено можда припадао старом прозору, јер је по врсти материјала и начину обраде једнак оригиналним меноима и оригиналној скулпторалној декорацији храма. Тешко је, уосталом, претпоставити да је због „крпљења" оштећеног прозора скинут део са неког другог прозора. Допрозорници су веома слични старом љубостињском украсу, као што су то и монофоре на западним странама певница. По свему судећи, бифора је исклесана 1403. када је стари прозор прилагођен пробијеном отвору изнад врата јужне певнице.

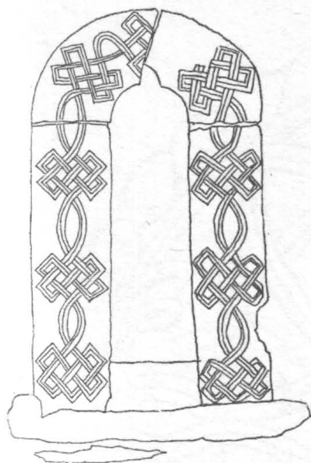
*Певничке бифоре* (северна и јужна) (сл. 32). Обе имају једнак украс на допрозорницима и натпрозорницима. То је петолисни крин са стране и тролисни у луку. У оквирима обе лунете је петолисни надоле окренут крин. Мено бифоре северне певнице је украшен двама плочастим облицима са омчама на крајевима које су међусобно уплетене. Мено бифоре јужне певнице је истог орнамента као онај на бифори проскомидије: двоструки преплет, а унутрашњи изведен са преломом на амплитуди.

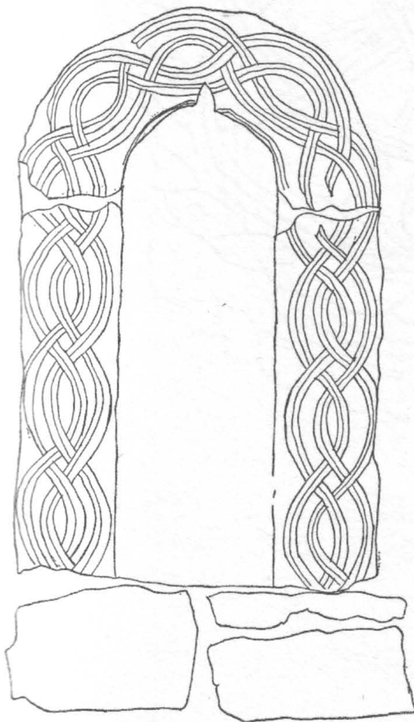




*17 Монофора на јужној фасади припрате*
*18 Монофора на западној страни јужне певничке апсиде*
*19 Накнадно конструисана монофора изнад врата на јужној певници*
*20 Монофора на северној фасади припрате*
*21 Монофора на западном делу северне певничке апсиде*







*Монофора на јужној фасади припрате* (црт. 17 и сл. 33). Оквир прозора, украшен је преплетом шест трака, у коме се смењују кружно савијене траке и преломљене под углом од 90⁰. Сам горњи део отвора, у облику сараценског лука, уоквирен је двема тракама које се укрштају у готички преломљен лук.

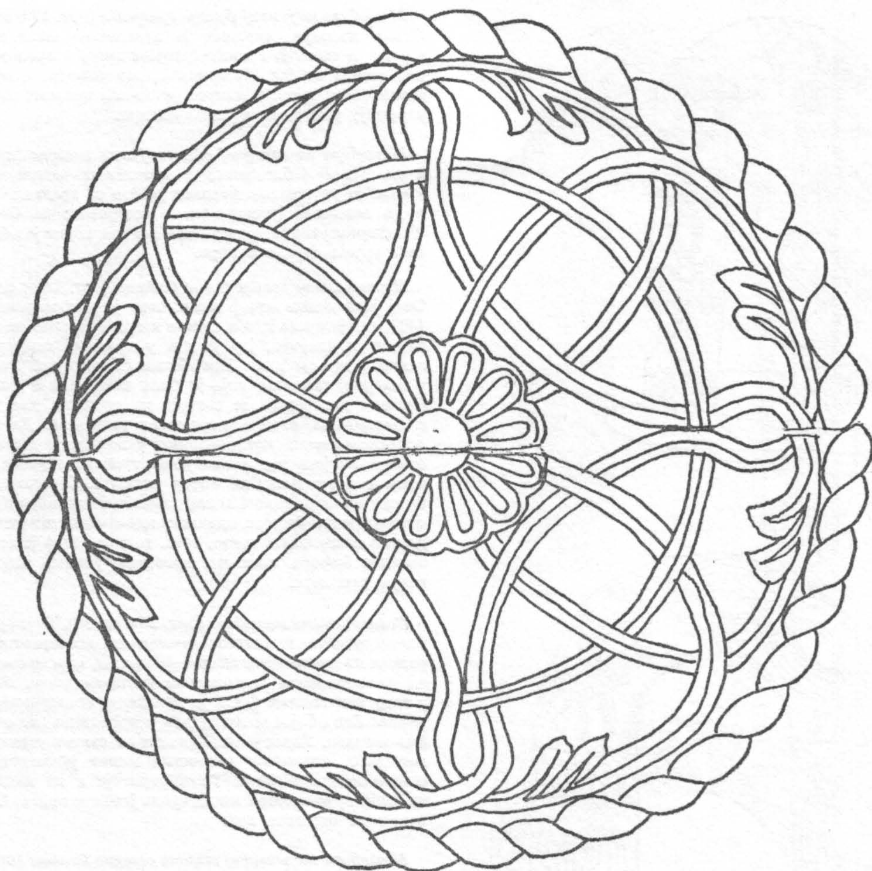
*Монофора на западној страни јужне певнице* (црт. 18 и сл. 34).[188] Обликована је преплетом четири траке, у коме је унутрашњи преплет урађен са преломом, као и на меноима југоисточне и североисточне бифоре. У натпрозорник је урезан седласти лук којим је обликована горња страна отвора.

*Прозор изнад врата јужне певнице* (црт. 19 и сл. 35). Овај једноделни отвор направљен је пре живописања 1403, кад је пробијена и лунета изнад врата. То се може видети и изнутра, јер је лук у вратима неприродно сужен у доњем делу. Првобитни облик врата постоји у северној певници, која је била истоветна с јужном. Спољна декорација се састоји из преплета две траке и смењивања омче и укрштених меандара. Да би се допрозорници и натпрозорник уклопили у димензије отвора обијена им је око једна трећина ширине, при чему је и орнамент по ободу уништен. Ширина првобитног прозора (око 160 cm) савршено одговара отвору северозападне бифоре, одакле су плоче скинуте приликом другог осликавања цркве, 1403. године. Тада је северозападна бифора замењена прозором ужег и једноставнијег преплета.

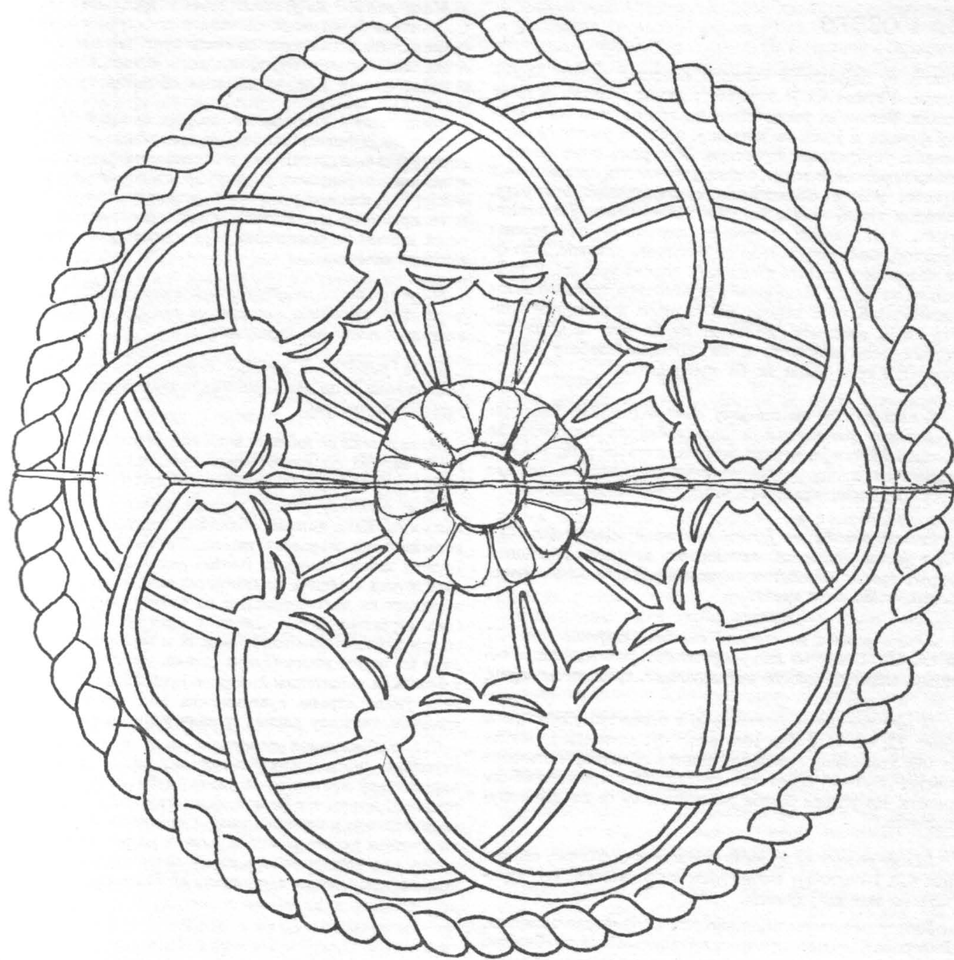
*Северозападна монофора* (црт. 20 и сл. 38). То је прозор реконструисан приликом последњих конзерваторских радова на цркви. Оригинални фрагмент, који се састојао од допрозорника и половине натпрозорника, био је у зиду као сполија (када је приликом конзерваторских радова био обијен малтер), док је преостали део отвора био затрпан. Украс је био преплет од омче и укрштених меандара, истоветан мотивима меноа југозападне и северозападне бифоре. Исти украс је и на накнадно пробијеној монофори изнад врата јужне певнице. Отвор има горе седласти лук.

*Монофора на западној страни северне певнице* (црт. 21 и сл. 36). То је прозор пробијен после 1403, јер је тиме оштећена глава светитеља сликаног са унутрашње стране. И иначе, по грубости клесања, не припада најстаријим прозорима. Има исти мотив као и северозападна бифора: таласасти преплет четири траке. У врху, отвор се завршава седластим луком.

*Монофора на источној страни северне певнице* (сл. 37). Декорација се састоји од ромбова заобљених углова, повезаних као карике у ланцу, обухваћених већим ромбовима, сачињених од две траке које се таласасто укрштају. Са обе стране је једна трака уплетена као врежа. Прозор има на врху отвор означен зарезом у виду седластог лука. Шара на овом прозору је веома сложена, али и грубо изведена, а у лучном натпрозорнику је толико замршена да се преметнула у сасвим другачију од оне на равним странама. Плоче натпрозорника и допрозорника су сасвим грубо спојене и на неједнакој висини. Ипак, по свему судећи, прозор припада оригиналној декорацији цркве.



*22 Велика розета на западној страни јужне фасаде наоса*



*23 Велика розета на северној фасади припрате*

# 3. Розете

Розете су најважнији чинилац клесаног украса Љубостиње. Укупно их је тринаест; седам великих и шест малих. Велике су распоређене по три на северној и јужној фасади, а једна на западној, пратећи ритам организовања унутрашњег простора. У горњој зони фасада, изнад кордонског венца, а испод архиволти прислоњених лукова, розете обележавају сваки травеј: припрату, западни травеј наоса, источни травеј наоса. На певницама, које својом ширином покривају поткуполни простор, нема розета (ако не рачунамо сликане, што су се налазиле у сваком тимпанону слепих аркада), и то је једини изузетак. Мале розете се налазе на тимпанонским пољима забатних зидова иза певница и у горњој конструкцији припрате. Изостале су на источном забату горњег дела припрате и на западном забату наоса, тамо где се и иначе не би примећивале.

*Велика розеūа на заūадној фасади* (сл. 23). Потпуно је једнака раваничкој и лазаричкој са одговарајуће фасаде. Мотив је: четири осмице повезане у прстен као карике на ланцу, у чвориштима уплетене са по две крстасте омче, пресечене четворолатичним цветом.

*Велика розеūа на јужној сūрани ūриūраūе* (сл. 42). Састоји се из венца петолисних кринова поређаних укруг, врхом окренутих ка центру, наизменично повезаних стабљиком цвета.

*Велика розеūа на северној сūрани ūриūраūе* (црт. 23 и сл. 43). Понавља шару претходне розете, али је основни елемент, уместо петолатичног, тролатични крин.

*Велике розеūе на јуīозаūадној и северозаūадној сūрани* (црт. 22, сл. 44 и 45). Истоветне су: исклесан је мотив ромба конкавних страница, уплетен са четворолатичним цветом, а оба су пресечена кругом концентричним ободу розете. Из углова ромба разлистале су се по две полупалмете.

*Велике розеūе на јуīоисūочној и североисūочној сūрани* (сл. 41). Понављају мотив уплетених осмица, као и розета на западној фасади.

Велике розете се унеколико разликују по димензијама. Розете на фасадама припрате су нешто веће, и приближно једнаке по величини, као што су и розете наоса приближно једнаких димензија међу собом. Велике розете у потпуности понављају лазаричке на истим местима на фасади. Разлика је у томе што се на Лазарици розете налазе и у горњем делу певница, тамо где се у Љубостињи налазе бифоре.

*Мала розеūа на заūадном забаūу ūриūраūе* (сл. 23). Има, као и розета на јужној фасади припрате, венац уплетених петолатичних кринова окренутих врхом ка центру. Готички делују особена оштроугла проширења на средини сваке странице стабљике цвета. Исте розете налазе се на Лазарици (северна и јужна фасада припрате, и розета у тимпанону прислоњеног лука западне фасаде куле-звоника над припратом) и Наупари (розете на јужној фасади припрате и горње конструкције над припратом).

*Мала розеūа на јужном забаūу ūриūраūе* (сл. 47). Састављена је од осам елемената двоструког преплета осмица, везаних омчама за мали круг око цвета у средини. Из великог круга, од кога према центру иду осмице, између њих, разлистава се петолатични крин.

*Мала розеūа на северном забаūу ūриūраūе* (сл. 46). Украшена је четворолистом са палметама у теменима полукругова латица, са уплетена четири делтоида, врховима окренутим у међупросторе латица. Ови имају, пак, палмете у корену — у центру розете — окренуте према ободу. Врхови четири делтоида додирују се са криновим цветовима који израстају из ужета — прстена розете.

*Мала розеūа на забаūу јужне ūевнице* (сл. 20). Сложена је из три укрштене осмице, са крстом у шестоуглу, насталом њиховим укрштањем.

*Мала розеūа на забаūу северне ūевнице* (сл. 22). Обликована је од два укрштена четворолиста, пресечена усправним крстом.

*Мала розеūа на забаūу īлавне аūсиде* (сл. 21). Орнамент јој се састоји од једноставног пресецања линија у три смера, на саставцима означеним дугметом.

Мале розете у избору мотива показују више оригиналности. Неки њихови облици су непознати на другим споменицима моравске школе. То важи за розете на јужном забату припрате (мотив радијално постављених двоструких осмица), на северном забату припрате (четворолист са делтоидима), и на забату северне певнице (два укрштена четворолиста с крстом). Мала розета са три укрштене осмице налази се и на Лазарици отприлике на истом месту (јужна страна кубичног постоља), а розета са укрштеним линијама је на Лазарици у доњем делу јужне стране куле-звоника над припратом и у средњем тимпану слепих аркада јужне певнице.

Све љубостињске розете, и мале и велике, имају неколико заједничких елемената: прво, све розете окружене су прстеном од ужета (дебљим него на лазаричким); друго, све розете, осим три мале на забатима главне апсиде и певница, имају у средишту цвет (цветови лазаричких розета су мањи, а мале их розете и немају); треће, све велике розете имају около прстен са керамичким крстићима, а све мале су без њега.

# 4. Архиволте и слепе аркаде

Скулпторални украс архиволти даје тон читавој клесаној декорацији Љубостиње, најпре зато што га има највише у односу на друге врсте (врата, прозоре и розете), а затим што је једино он до краја једнообразан у избору мотива. Да га има највише јасно је по томе што се сваки део љубостињских фасада, раздвојен луцима на пиластрима, завршава архиволтом. Док се у другим облицима декорације њени творци колебају између различитих облика углавном геометријске орнаментике, дотле је једини мотив архиволти кринов цвет у венцу. Он се редовно састоји од два укрштена низа, чији је основни део латица цвета, из које се, лево и десно, гранају две стабљичице, а оне се, у подножју цвета, спајају у кружни чвор. Цветови су тако клесани да су

им листови издубљени. Средњи део латице цвета је, осим ретких изузетака, дужи од бочних.

Извесну недоследност у систему показује слепа аркада на северној певници, где је употребљен једноструки венац кринова (сл. 49). Исти изузетак је и стављање кринова са пет латица на две архиволте изнад великих розета на западном делу северне и јужне фасаде, као и на архиволти изнад велике западне розете. На архиволти северне фасаде западног травеја наоса десна половина украшена је петолатичним, а лева тролатичним цветовима. У питању је свакако рад двојице клесара, од којих је онај који је сачинио венац тролатичних погрешио, што се види на истом месту на јужној фасади.

Слепе аркаде обогаћене су још једним мотивом, и то на делу у коме се два лука спајају и ослањају на прислоњене тордиране стубиће, односно на њихове капителе (сл. 48). Ова трокрака површина испуњена је крстоликим преплетом омчи. Слично је урађено и на истом месту у Лазарици, с том разликом што је у Лазарици са сваке стране ишло по четири траке, а то је у овом преплету било сувишно (треба само по две), па су морале на четири места да буду спојене по две у једну. У Љубостињи има по две траке са сваке стране.

Сасвим је изузетан украс архиволте на забату северне певнице: двострук венац криновх цветова, али је сваком другом цвету додато на средини стабљике још по два цвета са стране, трупа заломљеног у облику латиничког слова „V" (сл. 22).

# 5. Остали клесани украс фасада

*Прислоњене колонете* (сл. 32, 48 и 49). Све су једнообразне — и стабла стубића и капители — сагласно замисли градитеља Љубостиње Рада Боровића, који наглашава ритам облика и понављањем у одређеном следу изазива утисак склада и повезаности, опште хармоније.

Стабло стубића је тордирано, на леву или десну страну, без неког одређеног реда. База капитела је у облику ужета или, на угловима, где су капители слободни попут конзоле, у облику луковице. Капител је са три стране слободан, а четвртом је везан уза зид. Четвороугаоног је облика и шири се нагоре. На врху има уско, равно чело. Украс му је прост: кринови цветови, са сваке стране по један, окренути надоле, са стабљиком изашлом из једноставног преплета са чела капитела. Тако су обликовани и стубићи који носе слепе аркаде на певницама и главној апсиди, и они који носе венце на главној куполи.

Капители клесани са све три стране и скоро слободни у простору новина су у моравској школи, јер су на Раваници и Лазарици уместо капитела постављени делови споја лукова, који само подражавају облик капитела, будући, заправо, у истој равни са архиволтама и обрађени само с предње стране.[189] Овај детаљ, иако не непосредно, ипак као да посредно изражава западне, приморске утицаје на скулптуру Љубостиње, као што је то случај и са овом врстом прислоњених стубића.

*Скулпторални украс кубета* (сл. 50). Кубе је осмострано и са сваке стране прозрачено прозором, уоквиреним троструким луцима. Унутрашњи луци су са чеоне стране украшени једноструким венцем тролатичних кринова, а архиволта се састоји од спојених камених коцки са по једним цветом на челу сваке. На Раваници и Лазарици је слична архиволта, само што се између цветова налазе по четири насатично постављене опеке.[190]

# 6. Гробови

У Љубостињи се налазе три гробнице: две зидане и један саркофаг.[191] Гробница Стефана, сина кесара Угљеше, у облику је аркосолијума. На зидани саркофаг је постављена мермерна надгробна плоча са натписом: асе лежи стефанъ кесара оуглеше синъ (сл. 51). Тачне околности око сахрањивања Стефана, детета кесара Угљеше, још су непознате. Плоча се датује око 1400. године, али није јасно да ли је и читав аркосолијум из тог времена. Могуће је да је аркосолијум познији, а да је плоча првобитно била постављена непосредно на под. Сигуран одговор би се добио испитивањем остатака бојеног слоја у самом аркосолијуму, које није изведено. Једино је извесно да се тај бојени слој састоји из неколико наслага, као и да је у њему и ред малтера из 1403. године, на коме се, изгледа, није сачувала бојена површина. По споју судећи између лука аркосолијума и зида, на задњу ивицу свода гробнице належе фреско-малтер из 1403, и по томе би требало да је аркосолијум настао пре те године. Ако је све то тачно, њега треба датовати у време од 1388. до 1403. године.

Није поуздано атрибуисање два позната гроба у припрати, од којих се један приписује кнегињи Милици, а други монахињи Јефимији, мада се, ређе, „Јефимијин саркофаг" приписује и Милици. По стилским карактеристикама је очигледно да „Јефимијин саркофаг" (сл. 52) припада истом времену као и други скулпторални украс цркве, па чак и да је дело једног од мајстора који су клесали у Љубостињи. С друге стране, откад је направљен, било је предвиђено да стоји на месту на ком се и сада налази, наиме у ниши зазиданих јужних врата припрате, с обзиром да се савршено уклапа у димензије отвора; као и да је украс на источној, бочној страни, прилагођен банку који покрива доњи леви угао бочне стране.[192] До зазиђивања јужних врата припрате могло је доћи одмах по изградњи, уколико је саркофаг нешто млађи од цркве, или су у том облику и подигнута, у ком случају је оквир портала служио само као маска непостојећег правог отвора.

Гроб који се налази до портрета кнегиње Милице у припрати, у њеном северозападном углу, паралелно са северним зидом, предање приписује кнегињи Милици (црт. 5). По речима конзерватора, то је гробница зидана необрађеним комадима камена, малтерисана преко опеке постављене уз камен. Гробница је, што је важно за њено датовање, била украшена фреско-орнаментима из времена треће обнове живописа, 1799. године; то је terminus ante quem за зидање гробнице. За сада се не може рећи када је гробница зидана, али је јасно да то није првобитна Миличина гробница. По свему судећи, крајем XVIII столећа су Миличине мошти пренесене из старе гробнице у ову нову у припрати. Првобитну гробницу кнегињину би требало тражити у наосу, где је, на југозападној страни, у поду, откри-

вена још једна велика зидана гробница. Она се налазила поред ктиторског портрета кнегиње Милице.[193] Можда нови портрет кнегиње, сликан уљаним бојама у XIX веку до њене садашње гробнице у припрати, понавља портрет из наоса. Ново место за Миличину гробницу је одређено или зато што је гроб у турском периоду био оскрнављен, или стога што се желело да се направи нова, већа гробница. Десило се то крајем XVIII века, кад је црква обновљена фрескама у зони сокла.

Док се не утврди другачије, ваља веровати да је предање сачувало истину о гробницама, и да је зидани гроб кнегиње Милице, а да је саркофаг њене пријатељице, монахиње Јефимије.

# 7. Амвон

Љубостињски амвон (сл. 53) био је средином прошлог века пронађен у манастирској порти, када је и постављен у под наоса, но облик и начин клесања не доводе у сумњу његову аутентичност. Припада најчешћем типу амвона у српским средњовековним црквама. Централни мотив је двоглави орао. Помало је неспретних пропорција, са здепастим, пуним трупом и великим ногама и канџама, а малим крилима. Оивичен је тордираним ужетом као и розете. У широком пољу које опасује орла је преплет истоветан са оним на јужном порталу припрате и сличан онима на западном и источном порталу припрате као и на североисточној бифори. То су две преплетене траке, на чвориштима укрштене са осмицама. Спољни обод амвона чини обична плетеница. Очуваност рељефа наводи на помисао да је плоча била доста дуго ван употребе, пошто је у случајевима када амвон није померан, макар и од далеко чвршћег материјала, горња површина скоро сасвим излизана. Двоглавог орла у овом случају не би ваљало тумачити као хералдички мотив, што се неки пут помишља за парапетне плоче са овим мотивом на Лазаревој спољној припрати хиландарског католикона, већ као симболичну представу прирођену литургијској намени амвона.

# 8. Символична вредност клесаног украса

Кад се говори о симболичној вредности скулптуре Љубостиње, може се помишљати једино на крин, као мотив свих архиволти, неких прозора и розета, као и јединог саркофага у цркви. Други орнаменти су геометријског порекла, а с обзиром да нема ниједног од оних који могу имати икакву симболику, то се међу њима не може ни тражити посебно значење. Вреди чак напоменути да се ниједан геометријски орнамент не понавља с неком доследношћу на другим површинама, већ да, пре свега, тежи оригиналности и самосталности у односу на остале. Од свих употребљених орнамената само крин поседује апсолутне симболичке вредности у хришћанској иконографији.[194] Ово, пре свега, потиче од значења које му се придаје у Светом писму, и које није увек исто, али то је отуд што није сваки пут у питању прави љиљан (Lilium candidum), већ и његови сродници (Anemona coronaria, Comalaria maialis, итд.).[195]

У ликовним представама, још од старохришћанских времена, симболично значење се везује за обичан крин, који се налази и у украсу капитела и транзена, али и у мозаичкој декорацији ранохришћанских храмова.[196] Овај цвет, додуше, истраживачи често мешају са стилизованим акантом, можда најпопуларнијим мотивом касноантичког пластичног украса.[197] Најбоља основа за схватање вредности љиљана као мотива, је најстарији библијски текст у коме се овај цвет помиње — Трећа књига о царевима, 7, 15—22. У њему се говори како је Соломон зидао храм у Јерусалиму, и вели се како је за ливење бронзе затражио мајстора Хирама из Тира, који је био „умјетник мједарски, врло вјешт и разуман, те умијаше свашта градити од мједи; он дошав к цару Соломуну изради му сав посао. Сали два ступа од мједи, један ступ бјеше од осамнаест лаката у висину а у наоколо од дванаест лаката; таки бјеше и други ступ. И начини два оглавља да се метну озго на ступове, саливена од мједи; пет лаката бјеше високо једно оглавље и пет лаката бјеше високо друго оглавље. И плетенице испреплетане и врвце као вериге начини на оглавља, која бијаху наврх ступова, седам на једно оглавље и седам на друго оглавље. Тако начини на ступове и два реда шипака на једну плетеницу у наоколо да покривају оглавље које бијаше на врху; тако начини и на другом оглављу. И на та два оглавља наврх ступова у тријему бијаху начињени љиљани од четири лакта. И на два оглавља на два ступа бијаху озго и према средини под плетеницама шипци, којих бијаше двјеста у два реда у наоколо на једном и на другом оглављу. И постави те ступове у тријему црквеном, и поставивши десни ступ назва га Јахин, по том поставивши ступ лијеви назва га Воас. И наврх ступова намјести израђено цвијеће љиљаново. И тако се свршише ступови.“ Коментари о Соломоновом храму код Филона и Јосифа Флавија објашњавају врло широко замишљену и разрађену космичку симболику храма. На једном месту Јосиф Флавије каже: „Разлог постојања сваког предмета у храму је да подсети на космос и да га прикаже.[198]

Једна расправа о симболичном врту, Θεορητικὸν παραδείσσιον, из средине XI века, описује, на начин особен за параболе те врсте у Византији, симболични врт врлина хришћанске душе.[199] Међу биљкама које означују поједине врлине су на посебно истакнутом месту и љиљани, за које се вели да „пружају очима задовољство створено лепотом њихове боје и љупкошћу облика, удахнувши најживахнијом радошћу мирис који стварају, што их све чини симболом истинске величанствености. Између осталог то је, у ствари, због живота аскетске чистоте и неискварености који цвета обично стварном мудрошћу што презире богатства“. Размишљање о крину писац завршава овако: „То је била биљка коју је поменуо Господ, најављујући закон сиромаштва рекавши: ‚Погледајте на љиљане у пољу како расту; не труде се нити преду. Али ја вам кажем да ни Соломун у свој својој слави не обуче се као један од њих‘ (Матеј, 6, 28—29)“.[200]

Као симбол девичанства и чистоте крин је био прихваћен пре свега у средњовековној западној иконографији, где се редовно приказује у руци арханђела у композицији Благовести. У Апулији је, такође, посебно поштована Богородица са крином (Madona del giglio).[201] Венац љиљана у сликарству или скулптури јавља се често и на истоку и на западу. У црквама око Боденског језера — Св. Михаилу у Бургерфелдену (крај XI века) и Св. Петру и Павлу у Рајхенау-Нидерцелу (друга по-

ловина XII века) — сликани су венци кринових цветова, као нека врста бордуре уз праву бордуру.[202] У првом случају, ритмични распоређене стабљике са цветовима представљају и растиње пејзажа у коме се радња одвија. У Рајхенау-Нидерцелу мотив је уредно поређан у орнаменталну траку, али је један из анђеоског реда престола улетео у кринове, чинећи их тако и делом пејзажа.[203] У Пантанаси у Мистри (XV век) бојени фриз љиљанових цветова опасује источну фасаду и апсиду цркве.[204] Тешко би било сваки пут тачно одредити кад је улога овога мотива чисто украсна, а када симболична. Веома често се појављује на фризовима украсних трака у нашем сликарству XIV века, где је углавном уоквирен у срцолики медаљон или је у симетричном лику од четири таква медаљона.[205] Његова је идентификација некад отежана чињеницом да је веома сличан палмети — најомиљенијем античком украсном мотиву. Ипак, од XII столећа све се чешће виђа кринов цвет, не само на орнаменталним тракама већ као дезен тканина и одеће у зидном сликарству.

У српској средњовековној скулптури кринов цвет је и украс појединих капитела, као на иконостасу у Св. Петру у Бјелом Пољу, или на порталу у Св. Николи у Бањи на Лиму.[206] Далеко је занимљивије у погледу јединства значења оно што постоји у руској архитектонској пластици XII и XIII века. Већ су руски истраживачи приметили јединство скулпторалног украса храма. Оно је приписано стваралачком напору мајстора, уметника.[207] Не желећи да залазимо у питање чија је то идеја, а она у Владимиру, рецимо, поређењем земаљског владара и Давида сва изражава славу и победу, истичемо саму могућност оваквог коришћења пластике. Веома је занимљиво да је замисао стуба у Соломоновом храму утицала и на средњовековну руску скулптуру, тако да су у Владимиру и Богољубову постојали тзв. Богородичини стубови, на чијим су капителима биле главе Матере Божије. То недвосмислено указује на љиљан као познати симбол Богородице.

Љубостињски једнообразни љиљани, који у венцима опасују прозоре, луке, красе розете, свој пуни смисао добијају уклесавањем на Јефимијин саркофаг. Изрезан рукама истог, или истих клесара који су начинили и друге кринове на храму, овај саркофаг је јединствен у односу на остале познате средњовековне камене ковчеге. Истина, облик кринова са пет латица скоро је истоветан са сликаним орнаментом палмета — веома одомаћеним у нашем сликарству раног XIV столећа — али, пошто се и на фасади на пар места уместо тролисног нађе и по који петолисни крин, извесно је да је у питању искључиво љиљан. Да је љиљанов цвет важио као симбол чистоте и девичанства сведоче и житија светих, која још у XVI веку бележе да на гробовима девственика-монаха израстају, као знак њиховог честитог, чистог живота, кринови цветови. Да ли се симболици криновог цвета може додати и посебно значење у вези са посвећењем храма успењу Богородичином? Мислим да је одговор потврдан и да је таква замисао управо неодвојива од посвећења храма. Треба се подсетити да је црква и замишљена као маузолеј кнегиње Милице и да толико присуство љиљана не може да буде случајно. Карактеристично је и да на многим композицијама Успења Богородичиног шару покрова Богородице сачињавају управо цветићи крина.[208] Крин је раширен, можда и најраспрострањенији, као дезен одеће у византијском сликарству, али баш због тога треба да му се у сенци Успења Богородице поклони посебна пажња. У сенци Успења Богородице у Милешеви два кринова цвета су, окренута надоле, уместо украс тканине, на фасади зграде (базилике) у позадини.[209] Идентичан мотив краси тамбур куполе цркве Богородице Муглиотисе (Канли-килисе) у Цариграду.[210] Поштујући народно предање по коме је Јефимијин саркофаг Милица првобитно себи наменила, можемо овако да реконструишемо идеју ствараоца скулпторалног украса: црква Успења Богородичиног оперважена је и обележена цела једним цветом — крином, као симболом девичанства и чистоте, у исти мах и обележјем Богородице саме. Овај симбол стављен је и на саркофаг владарке, као знак њеног честитог и чистог живота. Зашто она заиста није у њему сахрањена, објашњава народно предање, по коме је прва преминула од две другарице, Јефимија, добила саркофаг своје пријатељице — кнегиње Милице.

## 9. Порекло пластике. Стил и паралеле

Љубостињски клесани украс има неке особине изузетне у моравском стваралаштву у тој области. На пример: Љубостиња једина од споменика моравског стила који имају развијенију скулпторалну декорацију нема међу мотивима ниједан људски или животињски лик; од њених мотива, осим криновог цвета, нема других врста биљног украса и сви преостали мотиви су геометријски, што није случај у других савремених споменика; сви луци и прозори изнад кордонског венца украшени су једним јединим украсом — криновим цветом. Та доследност примене једног мотива била је непозната у то време. Два велика претходна моравска споменика — Раваница и Лазарица — и њихова скулптура, веома су добри показатељи онога што се збило у даљем ступњу развоја пластике моравске школе, који заступа Љубостиња.[211]

Раваничка скулпторална декорација се своди на украсе прозора и архиволти; постоји само једна ажурирана розета, али се у лунетама прозора и на капителима нашло још неколико пуних розета. Све у свему, превлађују геометријски мотиви, мада је и међу њима неизбежан део украса разграната врежа палмета (полупалмета) и кринова. Док, с једне стране, украс широких бифора и архиволти слепих аркада као да више погодује геометријском преплету, с друге стране, уске бифоре или једноделни прозори у својим високим лунетама дају много више места мотивима адосираних или афронтираних птица или аждаја уплетених вратова. Но, основни утисак о раваничкој скулптури је велико богатство садржине, разноврсност декорације и облика. Раванички прозори су једноделни, наткриљени архиволтама или без њих, и дводелни без архиволти, широки и уски. Менои и прислоњене колонете су различитих облика и на разне начине украшени. За нас је најзанимљивије што се на Раваници појављује тип бифоре који ће се доцније наћи и на Љубостињи. То је широка бифора, са полукружно завршеном лунетом, док су отвори у њу урезани у облику преломљених или седластих готичких лукова. По допрозорницима и у горњем делу лунете натпрозорника тече преплетна геометријска трака или венац кринових цветова, док је доњи део лунете испуњен разлисталом граном полупалмета или кринова. По

унутрашњем ободу прозор прати бастонат или тордирана трака. Љубостињске бифоре следе облицима широке раваничке, само што су им отвори другачији — у облику сараценских лукова — и унутрашња ивица прозора необрађена — без бастоната.

С друге стране, лазаричка скулпторална декорација не познаје бифоре — ако се не рачунају велики отвори на бочним фасадама припрате — и сви њени прозори су једноделни, надвишени архиволтом, и смештени у доњој зони фасада. На истим местима на фасади, али у горњим зонама, у луцима изнад другог кордонског венца, налазе се розете, смештене на све четири стране високог кубичног постоља кубета и на све четири стране доњег дела куле-звоника над припратом.[212] Украс архиволти је далеко уједначенији него на Раваници. Рецимо, три велике архиволте на фасадама припрате, облика маварског лука, имају фриз двоструког преплетног венца петолисних кринова, који се на истом месту појављују и у Љубостињи. Даље, све архиволте на слепим аркадама на певницама имају исти или веома сличан мотив двоструке преплетне траке са преломом на унутрашњој траци или се тај преплет наизменично смењује са таласастим паралелним преплетом. Прислоњене колонете на слепим аркадама имају тордирано стабло, као у Љубостињи, и сви капители су једнообразни (не разнородни као у Раваници), са исклесаним петолисним крином окренутим надоле. Он је уоквирен сопственом стабљичицом, која се, расечена надвоје, свија око цвета у облику срца, завршивши се доле чвором из кога нагоре излазе по једна полупалмета са сваке стране. Капител је, дубок колико и луци које носи, остао обрађен само с предње стране. Љубостиња је потпуно преузела од Лазарице мотиве великих розета, поставивши их на исто место, као и неких малих, од којих само три имају оригиналан облик. Исто тако је преузет и тордирани труп прислоњених стубића.

Већ у односу на Раваницу, скулпторална декорација Лазарице значи степеницу више, корак ка уобличењу и систематизацији облика. Види се већ како луци на западној фасади постају уједначенији и једнообразнији, баш као и слепе аркаде на певницама и капители прислоњених колонета; исто се уочава и на розетама. Сврставши, затим, све дотад познате и на фасадама Раванице и Лазарице заступљене облике у систем, Љубостиња је остварила нов домет у моравској скулптури. Остварени метод је био свођење формалног броја клесаних елемената, а тиме и ограничавање изражајних могућности, али и довођење њихово у ликовно чврст поредак и нову идејну везу. Таквој једној формули наравно да је више одговарао прецизни и крући геометријски орнамент од слободнијег флоралног, да не говоримо о зооморфном. Замисао те врсте избацила је у први план геометријску шару, која, без обзира колико је маштовита или слободна, увек бива одмерена лењиром и шестаром и у свакој појединости одређена неком геометријском фигуром. Таква геометријска шара, дакле, нашла је пуну слободу у Љубостињи, будући распрострта читавом ширином пространих оквира врата и прозора. Нигде у моравској архитектури није на вратима и прозорима толико места дато искључиво геометријским мотивима, који се попут везене народне шаре нижу по отворима зидова.

Једини флорални мотив — кринов тролист или петолист — одиграо је улогу ублажавања утиска тврдине који се могао стећи посматрањем украса доње зоне. У исти мах, архиволте лукова у горњој зони, које су затвориле скоро читаву ширину фасада, свеле су све облике спољашњих зидних платана под један заједнички именитељ, а то су складно повезани кринови венци. То је познат мотив на Раваници и припрати кнеза Лазара у Хиландару, али више места има тек на Лазарици, где краси све три велике архиволте на фасадама припрате, али и неколико розета. Кринов цвет надмоћно господари свим другим мотивима скулпторалног украса Љубостиње претворивши се у њен симбол. Мали простор који је добио на другим моравским споменицима, осим Лазарице, сасвим разуверава да је постојала могућност било каквог несвесног преношења украса, и учвршћује у мишљењу да је у питању његова аутентична симболична вредност.

Одмерена и аскетски строго уређена, љубостињска скулптура је замишљена да највише истакне једну особину — ритам. То је ритам класично одмереног темпа, у коме сваки детаљ — омеђен, украшен или одвојен скулптуром — бива јасна целина, али опет у сагласју са читавим ансамблом. Пре шездесет година Мије је изразио ово мишљење: „Il a su profiter, avec un art consommé, de cette brillante expérience. Il a simplifié et perfectionné. Il a conduit l'architecture serbe de la Morava à son point de perfection. Il en a trouvé la formule classique."[213]

Тако озбиљна замисао и зрела идеја није најблиставије спроведена у занатском делу. Ако занемаримо последице честих оправки и реконструкција, посебно видљиве на прозорима, и ако се усредсредимо на тачност израде, клесања и цртања мотива, посебно на саставке обрађених камених блокова, на доста места видећемо нетачност, чак небрижљивост и немарност мајстора-клесара. Неколико пута луци се спајају на погрешним местима, нарушавајући хармоничност украса. Прозор на источној страни северне певнице у лунети има сасвим неправилну и асиметричну шару, као да се клесар збунио пред сложеношћу мотива, те није више знао како да га исклеше. По томе би се смело закључити да цртеж није био претходно уцртан (угребан) у камен, већ да је мајстор једним делом радио напамет (или је био погрешно уцртан — што је теже прихватити). У сваком случају, примећује се да клесари нису баш били присни с мотивима, нарочито онима геометријског порекла. Неколико прозора и оба портала резани су веома правилно, плитко, и са пуно финог осећаја за цртеж, што се може рећи и за розете. У целини посматрано, љубостињска пластика је слабије израђена и од раваничке и од лазаричке, без обзира на разлике које постоје у избору мотива. И тамо где су мотиви исти (преплетне траке и венци љиљановог цвета) раваничка и лазаричка декорација су уједначеније и далеко тачније клесане. На основу тога је јасно да у Љубостињи нису радили мајстори најбоље клесарске радионице у Србији, а помало је и загонетно како се за споменик који је подигла једна кнегиња нису нашли најбољи међу занатлијама, поготово што су отприлике у исти мах радили и задужбине њеног мужа, кнеза Лазара.

Својим новим одређивањем места скулптуре у оквиру спољног обликовања храма, па и читаве архитектуре уопште, Љубостиња је нова етапа моравске школе. Не може се рећи да је у тим својим схватањима остала сасвим усамљена и без одјека у потоњим споменицима. Ту мислим посебно на Руденицу, чије целокупно спољно обликовање, укључујући и сликане фасаде, ритам вертикала са само једним кордонским венцем и, посебно, клесани репертоар скоро дословце понављају љубостињско — много скромније остварено, свакако. Ова

руденичка орнаментика је провинцијализована љубостињска, али не до краја геометријска, мада су се клесари трудили да сасвим угуше биљне мотиве. Тамо где се биљни мотиви појављују, оштар цртеж их претвара у геометријске облике, а има и неколико сасвим стилизованих људских глава у лунетама бифора. Као још једна особеност, преплети и венци нису више попут густе вреже око прозора, као у Љубостињи, већ спарушене и проређене стабљике и ретки, незграпни преплети геометријских трака. Оно чега у Љубостињи нема то је уже које скоро редовно уоквирује руденичке прозоре.[214]

Даљи развој моравске пластике није више ишао путем који је отварала скулптура Љубостиње, мада ју је Руденица донекле следила, али без јединствене идеје коју она заступа. Био је то делимичан повратак првој моравској скулптури, типа Раванице и Лазарице, са великим богатством тема и облика у којима су подједнако заступљени и биљни, и геометријски и животињски мотиви, остварен на распеваним фасадама Каленића.[215]

# 10. Место Љубостиње у архитектури и скулптури моравске школе

Нека важна својства по којима се Љубостиња издваја из групе моравских споменика најпре су сликане фасаде, са некада бројним и богатим мотивима розета и украсних трака, затим уједначен и до краја рационализован клесани украс те складност и равномерност постављања отвора — бифора, монофора и розета — и, најзад, нартекс квадратне основе са великом слепом калотом. Наравно, неке од ових ознака, са другачијим односом вредности које их сачињавају, својствене су и другим споменицима, и сваки од њих поседује јединственост и одређену изворност, што је уосталом и одлика сваког уметничког дела уопште. Али, да ли су те посебности биле оно што је Љубостињу одвајало од осталих споменика у очима њених савременика? Или, да ли су то оне особине којима је Љубостиња поређена са другим црквама? Које се особине везују за самосвојност појединих моравских споменика, и да ли је постојала подела која одговара данашњој? Овде се ограничавам на храмове у преткосовској Србији кнеза Лазара, на територији којом је он суверено владао, као кнез и аутократор.

Моравске цркве деле се на типове сажетог и развијеног триконхоса. Ђ. Стричевић је покушао да докаже везу између намене за коју је црква сазидана и њеног плана, претпоставивши да су придворне цркве сажетог, а манастирске развијеног типа.[216] Мада таква подела, уз извесне исправке, отприлике одговара стварном поретку чињеница, она се пре чини као последица услова створених друштвено-економским односима него као узрок. Хијерархијски редослед споменика сликовито одражава ову мисао. Грађевине сажетог типа су Лазарица, Велуће, Наупара, Лешје и Горњак, а развијеног Раваница, Дренча, Нова Павлица и Љубостиња. По сложености облика, редослед је овакав: Раваница на челу, као петокуполни развијен триконхос; затим једнокуполни развијени триконхоси — Нова Павлица, Дренча и Љубостиња: на крају сажети триконхоси — Лазарица, Велуће; Наупара, Лешје и Горњак. Овакав поредак уистину одсликава и хијерархију власти и друштвених положаја ктитора.

Раваница је као најмонументалнија и у исти мах и једина петокуполна триконхална црква, задужбина аутократора Србије, кнеза Лазара. Она представља најсложенији облик триконхоса уопште и као тип је у своје време била јединствена у Србији. И пре кнеза Лазара су у Србији петокуполне грађевине подизали само владари, као што ће и после њега једину петокуполну цркву дићи његов син, деспот Стефан, ондашњи владар Србије. Не само петокуполност, већ и начин зидања — opus listatum, тј. наизменично ређање камена са неколико редова опеке — представљају најсвечаније обележје цркве у византијском свету. Такав начин зидања нарочито је био омиљен у Цариграду у време Комнина. Од грађевина из епохе кнеза Лазара једино су Лазарица, Раваница и делом Велуће били зидани овим начином. Док су за Велуће нејасне околности око оснивања манастира, Лазарица је родоначелник сажетих триконхоса у српској архитектури. Све остале цркве у то време биле су зидане каменом, а већи број са после бојеним фасадама — неке са сликаном имитацијом opus mixtuma (Љубостиња, Дренча, Наупара, а делом и Велуће).

После петокуполне Раванице следећа места у хијерархији заузимају једнокуполне цркве развијеног триконхоса — Нова Павлица, Љубостиња и Дренча. Њихови ктитори припадали су највишем друштвеном слоју, из саме близине кнеза Лазара. Љубостињу је сазидала његова супруга, кнегиња Милица; Нову Павлицу кнежева сестра Драгана и сестрићи Лазар и Стеван Мусић; Дренчу монах Доротеј, можда некадашњи патријарх Данило.[217] Све ове цркве зидане су каменом и доцније малтерисане.

На зачељу стоји група цркава сажетог триконхалног типа, предвођена Лазарицом, најраскошније зиданом и украшеном. Њен градивни слог је opus listatum, а фасаде богате и керамопластичним и клесаним украсом. У групи иза ње стоје цркве махом зидане каменом, а доцније малтерисане и бојене, понекад и са сликаним украсом. Као што Раваница својом петокуполношћу и начином зидања предводи триконхална здања развијеног типа, такву улогу има Лазарица за сажете триконхосе. Првенство Лазарице у односу на остале цркве истог типа ничим није могло бити нарушено, будући да је она убедљиво најраскошније сазидана и украшена.

Упоредном анализом храмова из епохе кнеза Лазара уочавамо да су привилегије владаревих задужбина биле петокуполност и раскошан начин зидања. Чланови његовог најближег породичног и друштвеног круга (не властела, ма како на високом положају била) могли су да подижу цркве сложеније конструкције, развијеног триконхалног плана, али не раскошно зидане. Остали су дизали искључиво цркве сажетог триконхоса, све зидане каменом. Можемо се запитати да ли је ова законитост једноставно механичко преношење друштвено-економских односа у којима је материјално богатство одлучивало избор типа грађевине и врсту украса? Одговор је нужно одречан, јер такво размишљање није у складу с историјским подацима. Они казују о великом богатству појединe властеле, које је морало бити достатно да омогући подизање најраскошнијих здања. О подизању задужбина и избору типа грађевина у Лазарево време морало се, очигледно, одлучивати по некаквом писаном или неписаном договору или пра-

вилу, којим су најистакнутијим појединцима дозвољавана грађења свечанијих облика храмова, док су остали могли да зидају цркве сажетих типова и једноставних облика. Једанпут је већ градитељство моравске школе доведено у везу са сабором у Пећи 1375, на коме је кнез Лазар, по свему судећи, био проглашен (или признат) за самодршца.[218] Могуће да је на истом сабору, или као последица одлука политичке природе донетих на њему, дато првенство кнезу-самодршцу и у врсти цркве коју ће саградити и у погледу начина њеног зидања и украшавања. Тада је, можда, и било одлучено ко може да подиже каква црквена здања, што је уистину и потврђено оваквим једним хијерархијским сврставањем најранијих моравских цркава. Таква једна хијерархија здања могла је бити наметнута жељом за истицањем аутократорства кнеза и учвршћивањем његове централне власти.

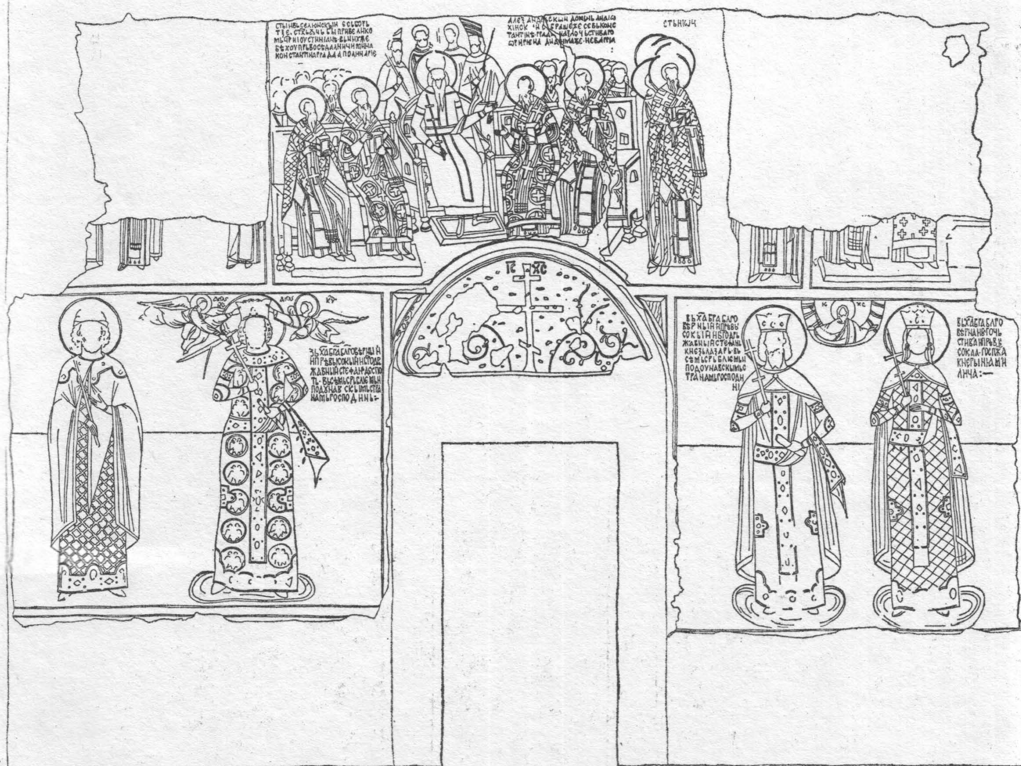
# IV Сликарство

*I*
*Припрата, западни зид. Портрети чланова владарске породице; деспот Стефан и Вук Лазаревић лево од врата, кнез Лазар и кнегиња Милица десно од врата. У горњој зони Пети васељенски сабор.*

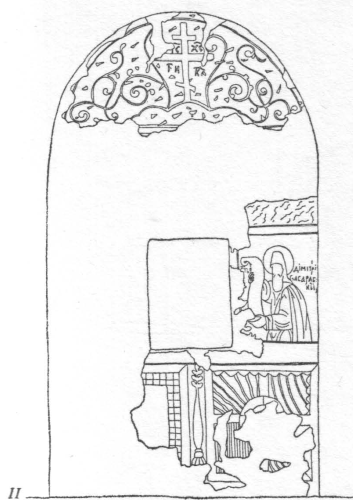
*II*
*Припрата, северни зид. Св. Димитрије Басарабски на живопису из 1799. и у лунети сликани крст који припада првобитном сликарству.*

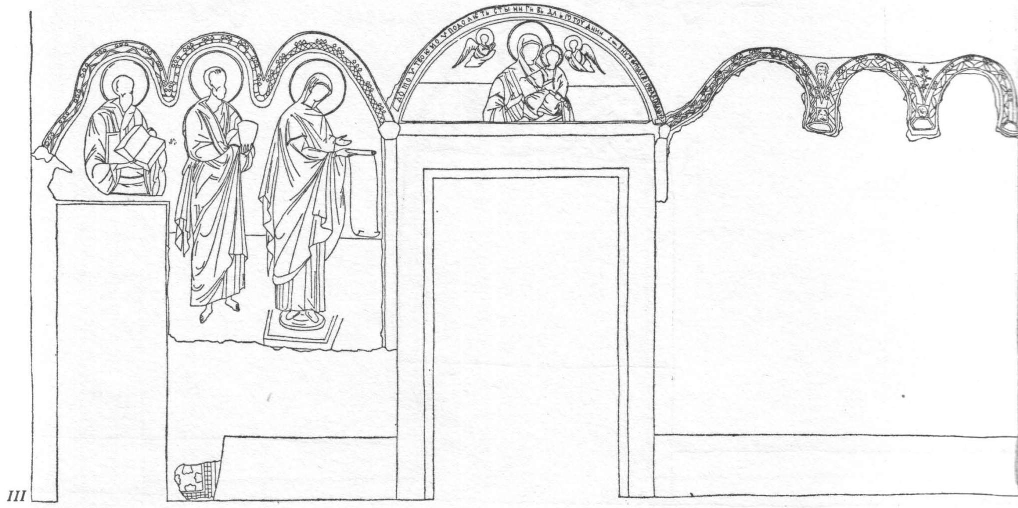
*III*
*Припрата, источни зид. Деизис. С лева на десно: св. Јован Богослов, св. Петар и Богородица. У лунети Богородица с Христом.*

Цртежи живописа репродуковани су у размери 1:36



*I*


II

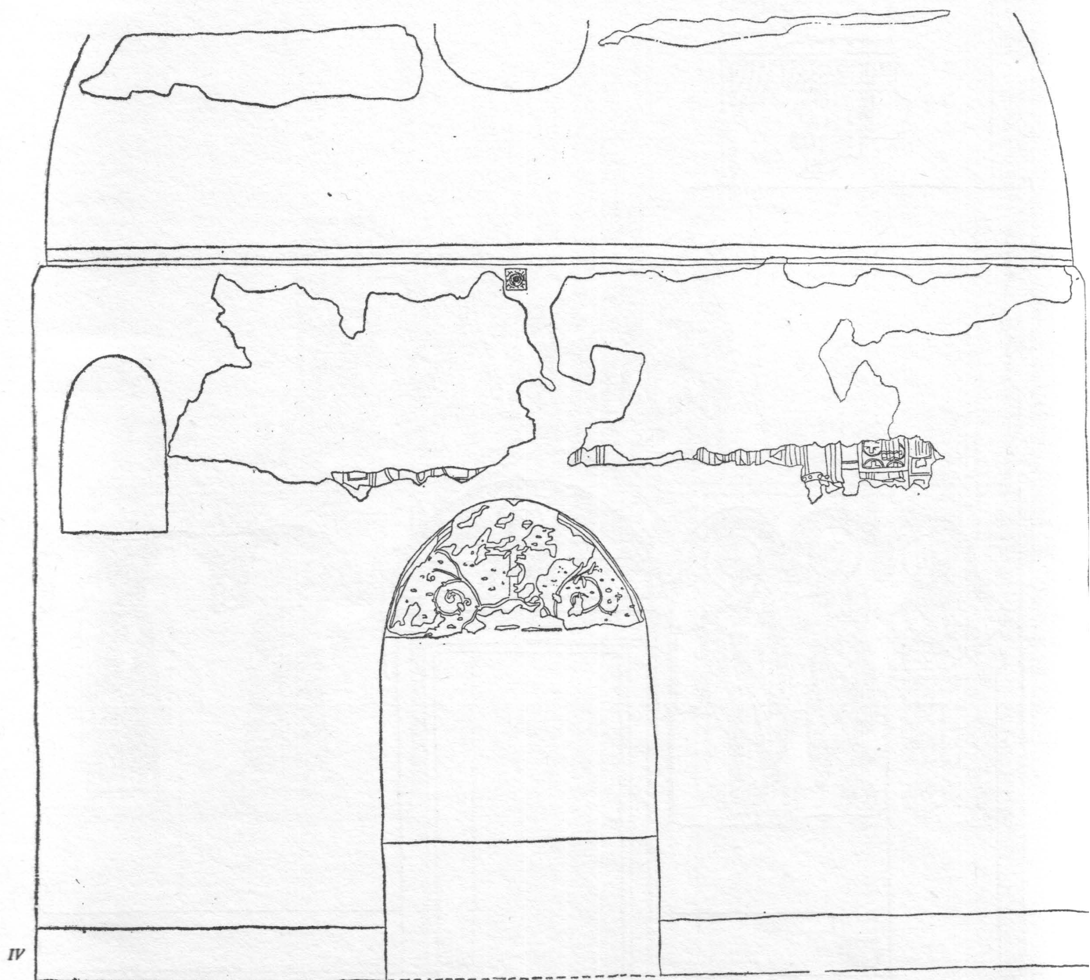

III

*IV*
*Припрата, јужни зид. Остаци једног од Васељенских сабора у горњој зони.*

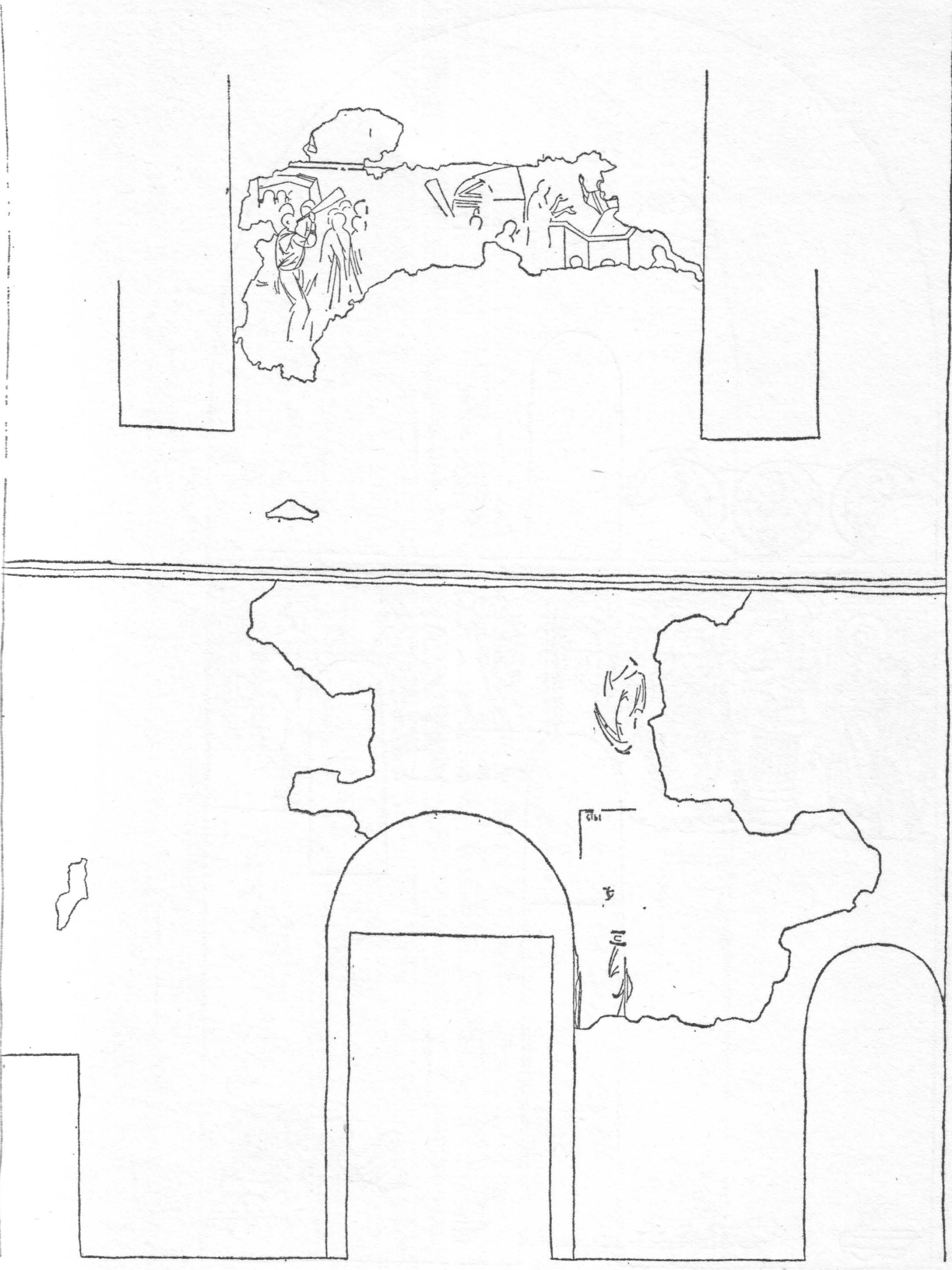
*V*
*Наос, западни зид. Остаци портрета св. Константина и Јелене десно од врата. У средњој зони је Успење Богородице а у горњој зони Ругање Христу и Одрицање Петрово.*

*VI*
*Наос, јужна певница. Испод венца, Исцељење раслабљеног и Христ и Самарјанка. Изнад венца, медаљони св. Савеља, Исмаила и Мануила. Фрагмент у највишој зони вероватно из Прања ногу.*

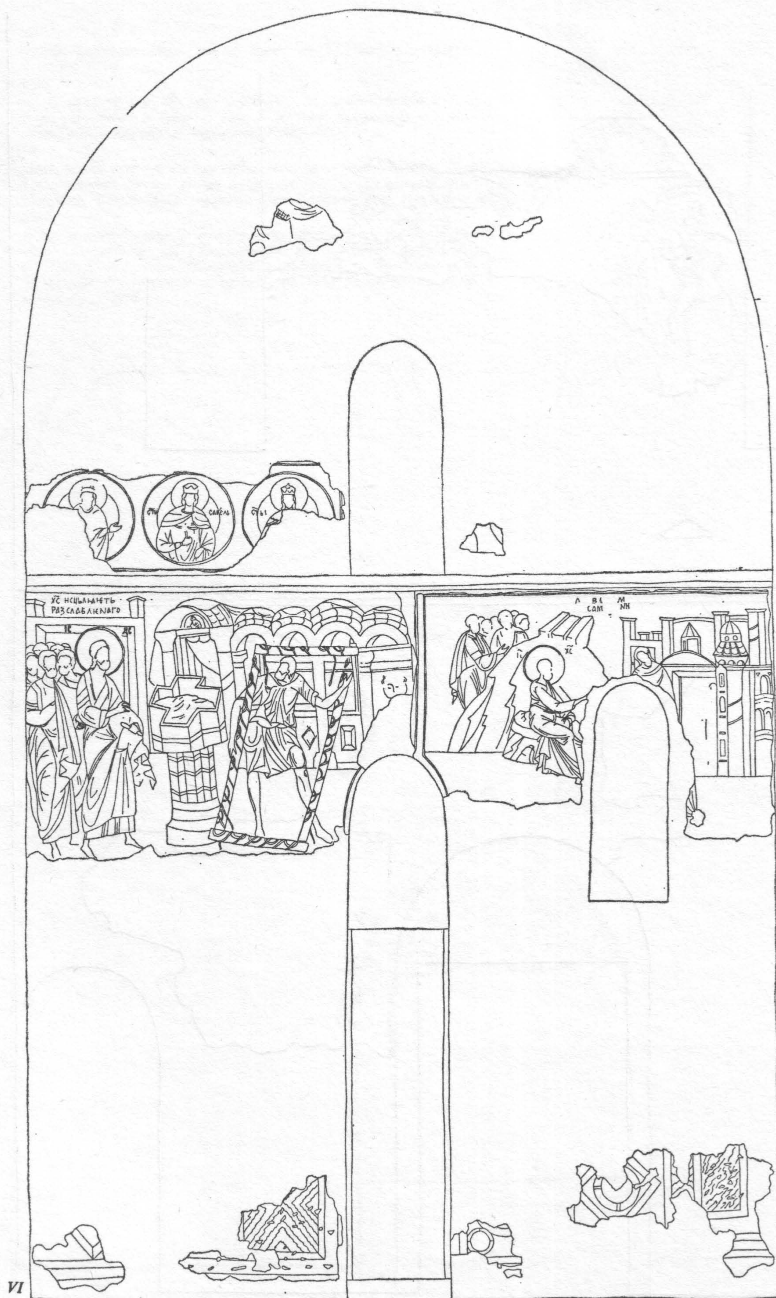
*VII*
*Наос, северна певница. У доњој зони свети ратници; с лева на десно: непознати ратник, св. Говделај и св. Арета. Десно од врата, св. Никита. Испод венца, Помазање у Витанији и Исцељење слепог од рођења. Изнад фрагментованих медаљона, Скидање с крста и Полагање у гроб.*



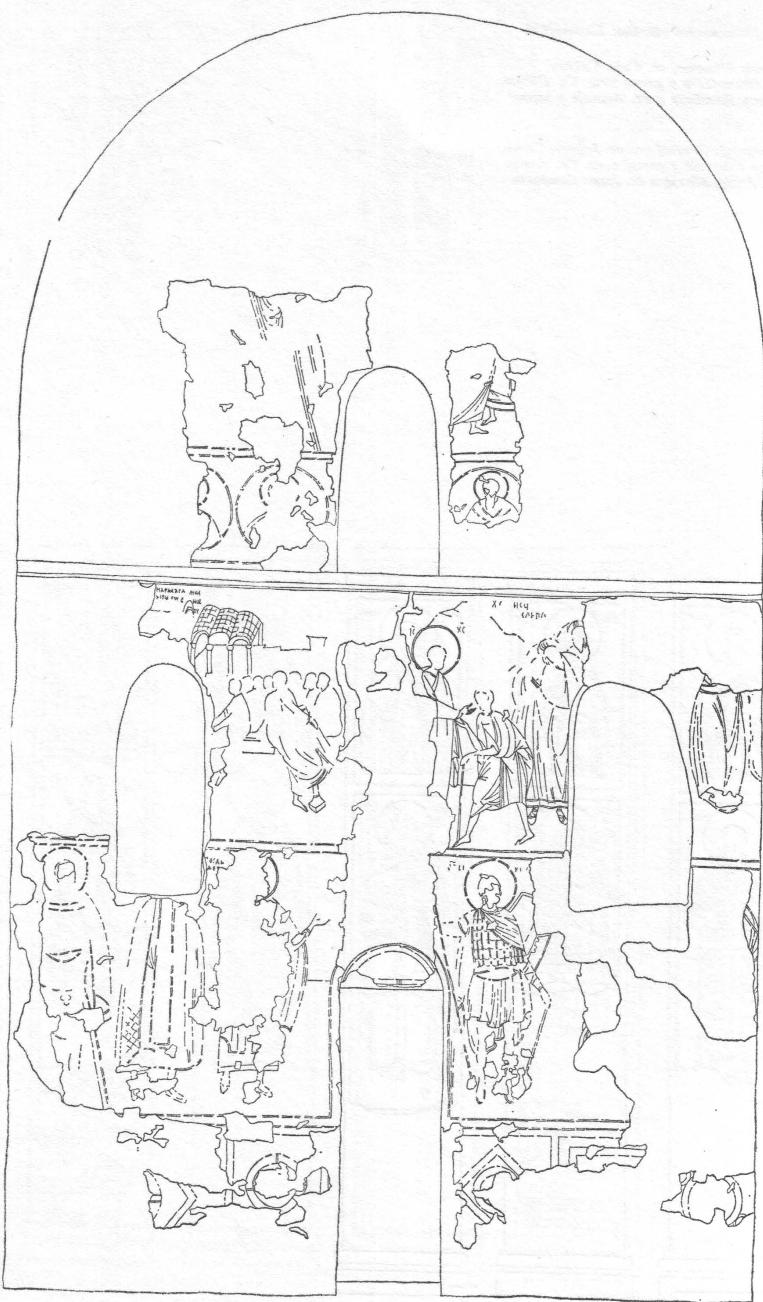
*IV*



V

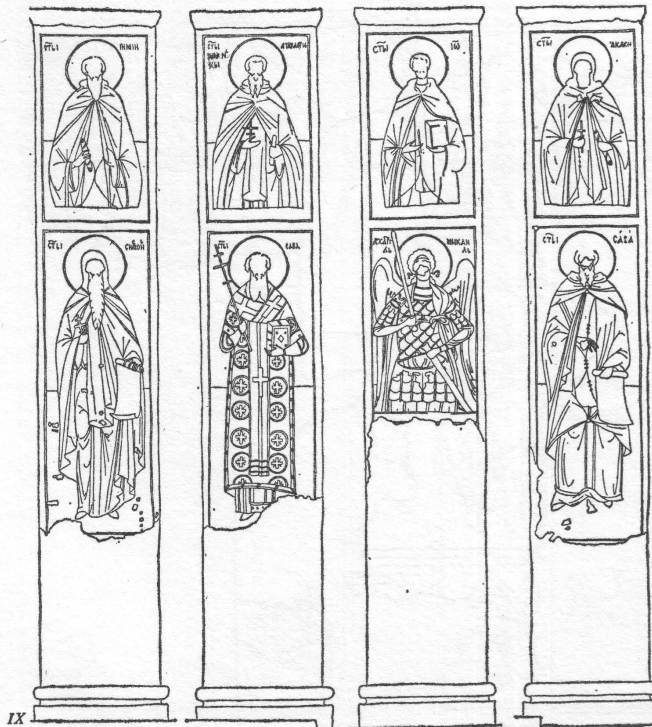



VI



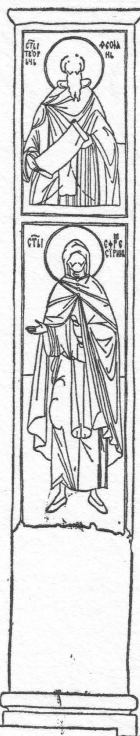
***VII***

***VIII***
***Горња зона североисточног и југозападног стубца: Благовести.***
***IX***
***Југозападни стубац. Св. Симеон Немања, св. Сава Српски, Арханђео Михајло и св. Сава Освештени у доњој зони. Св. Пимин, св. Атанасије Атоски, св. Јован Колибник и св. Акакије у горњој зони.***
***X***
***Северозападни стубац. Св. Теодосије Киновијарх, св. Јефрем Сирин, Арханђео Гаврило и св. Теодор Студит у доњој зони. Св. Козма Мелод, св. Теофан Мелод, св. Јосиф Мелод и св. Јован Дамаскин у горњој зони.***

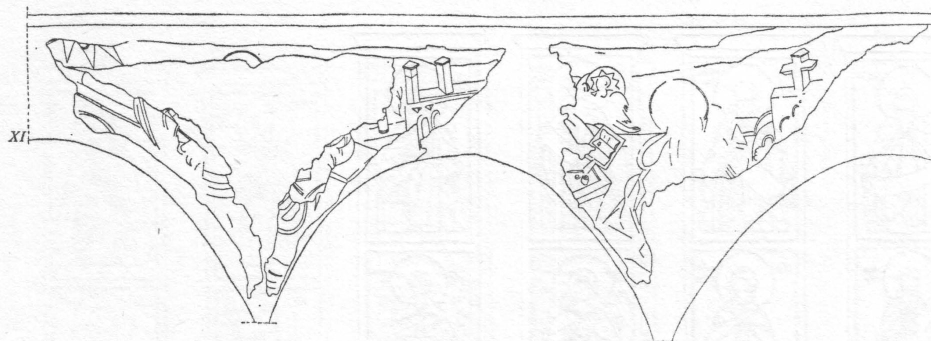


***IX***

*VIII*

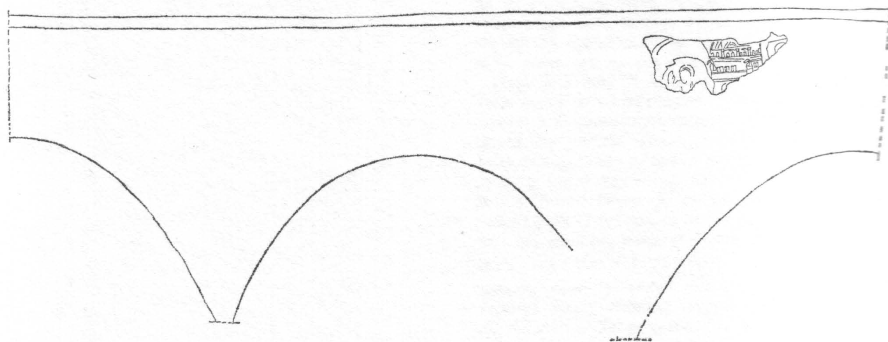


*X*




*XI*
*Кубе. У тамбуру, пророци: Осија, Михеј, Гедеон, Давид. У пандантифима, јеванђелист Јован са учеником Прохором и јеванђелист Марко.*

XII



*XII*
*Кубе. У ѿамбуру, ӣророци: Језекиљ, Захарија, Софонија, Јеремија.*
*У ӣанданѿифима, Премудросѿ уз ӣредсѿаву ӣалаѿе.*

# 1. Најстарије сликарство*

## А. Опис

Донедавно се мислило да је читаво љубостињско сликарство дело Макарија зографа, датовано обично у 1402—1405. године.[219] Приликом скорашњих конзерваторских радова у куполи, на пандантифима и површинама лунета изнад портала и на мањим површинама северног и источног зида у унутрашњости припрате, и портала на северној певници, откривен је први слој живописа Љубостиње, старији од Макаријевог (*P XI* и *XII* и сл. 60). Досад, сем у једној краткој белешци, он није био предмет научног истраживања. Том приликом је ово сликарство стављено у време пред косовску битку.[220]

У тамбуру куполе остала је само група пророка у нижем појасу и понеки фрагмент орнамента у прозору (сл. 79). Фреске из горњег дела тамбура су потпуно пропале, па је и овим пророцима, који су углавном сачувани у пуној висини, углавном оштећен врх главе или део нимба. Понегде су изнад њихових глава, као острвца, преостали фрагменти другог слоја живописа, ту и тамо са првим слојем испод, или без њега. То значи да је у горњем делу тамбура живопис на неки начин пропао пре него што је 1403. црква поново осликана. Почев од југоистока, у правцу кретања казаљке на сату, распоред пророка је следећи:

Први је Михеј (*P XI* и сл. 61 и 72 и табла у боји I). То је човек средњих година, дугачке смеђе косе и браде, одевен у тамноплаву хаљину и цинобер црвени огртач. Окренут је удесно. Доњи део тела му је приказан у профилу са искораченом левом ногом. Труп је en face, а лева рука, у којој држи свитак, положена преко паса до десног бока. Десна је подигнута до висине рамена, а шака у гесту говора, са кажипрстом и средњим прстом дигнута навише, дланом окренутим ка пророку. Текст на свитку (Михеј 4, 2) гласи: Тако г҃лт г҃ь от сиона и изидеть закон и словѡ г҃ние от иерслима. До Михеја, окренут њему леђима, стоји пророк Гедеон (*P XI*, сл. 62 и 74). То је старац, седе косе и браде осредње дужине, носи светлосмеђ огртач, испод кога на леђима, попут грбе, избија плава хаљина. Приказан је и са леђа и са стране, са искораченом десном ногом. Левом руком држи свитак, а десну је подигао до висине рамена благосиљајући. На свитку је текст (Псалам 72, 6—7): снидеть ꙗко дьждь на ꙋнѡ. вьсиꙗеть вь дни его правда. Следи фронтално постављен цар Давид, уобичајеног лика, какав се слика у византијској уметности (*P XI*, сл. 65). Седа коса пада му у коврџама до средине врата и осредње дугачке браде. Глава му је незнатно окренута према претходном пророку. Десну руку је дигао до груди благосиљајући, а левом држи свитак са доње стране, тако да се врх, слободан, пресавио. Обучен је у уобичајену црвену хаљину и плави огртач. Врх главе је оштећен, тако да се не види круна, која је свакако била на глави. Изнад главе је фрагмент другог слоја живописа, на коме се види прелазак једне „дневнице" у другу, односно место на коме су се спојиле. Доњи део

---

* Сликарство љубостињске куполе, одмах по завршетку конзерваторских радова, објављено је у мојој посебној студији [Рашка баштина 2 (Краљево 1981), 109—114].

је необојен и он је подилазио под слој на коме су били сликани пророци доње зоне, а линија бордуре је назначена црном бојом, па се на њој још уочавају остаци црвено сликане бордуре, која се првобитно једина и видела. Текст није читљив па се доноси оно што се од њега могло разазнати: т .... сили ꙗвьлѹ͠тїь ни мѹщи манѹ. До Давида је пророк Језекиљ (*P XII*, сл. 64 и 73). Глава му је скоро потпуно оштећена, али се још виде остаци власи косе и браде, веома дугачких, смеђих прошараних сединама. Тело му је незнатно окренуто улево, десну руку је дигао и показује навише, али су прсти оштећени и њихов се положај не може утврдити. У левој, савијеној под правим углом, држи с горње стране равно опружен свитак. Има наранџасту хаљину, откривену на десној руци и левој подлактици, и окер-смеђи огртач. По остацима косе и браде може се установити да му је лице било постављено равно, en face. Текст на свитку (Језекиљ 44, 2) гласи: дврь си затворѣна бѹдеть. Следи пророк Захарија (*P XII*, сл. 63 и 76). То је голобради младић, постављен фронтално. Одевен је у сиву хаљину и плави огртач. Левом, природно опуштеном руком, држи свитак, а десну је уздигао високо. И поред оштећења види се да је у руци држао срп, од кога је остала дршка у његовој руци. У огромном узбуђењу Захарија је укрстио ноге са стопалима према спољној страни. Текст на свитку (Захарија 5, 1—4) је: Видехь срьпь летщсь н͠бс жйзпьлоизеле. Следи проћелави пророк средњих година, нешто дуже смеђе косе и браде, местимице прошараних сединама (*P XII*, сл. 66 и 70). Човек је окренут три четврти на леву страну, повијених леђа. Левом руком држи пергамент чији се врх савио, а десном зашиљену трску за писање, као да пише по свитку, који је, међутим, празан и неисписан. Пророк је у плавој хаљини и светломрком огртачу. Мада нема текста којим би се могао идентификовати, пророк се препознаје по типизованом лику пророка Софоније, из бројних сродних примера. Следећи је пророк Јеремија, представљен као старац дугачке седе косе и браде (*P XII*, сл. 67, 71 и 75). Окренут је фронтално, тела мало нагнутог надесно, главе накренуте на исту страну, тако да му је коса попала по левом рамену. Ноге су му широко размакнуте, десна нешто напред; руке раширене — у левој држи свитак одоздо тако да се горњи крај свинуо, а десном високо дигнутом показује навише (прсти су оштећени, али се види одмакнути палац, што значи да није био сликан покрет благосиљања или гест говора). Обучен је у тамноплаву хаљину и оловноплави огртач. Текст (Јеремија 11, 12) гласи: г͠и скажи ми и разѹмею тогда видехь начинанїа ихь. Круг затвара пророк Осија (*P XI*, сл. 68, 69 и 77). Фронтално приказан, са доњим делом трупа и ногама као код класичног контрапоста, главу је окренуо снажном кретњом удесно и нагоре, пратећи поглед. Обе руке је подигао, леву до рамена држећи свитак који му пада из руке, а десну до паса, са два прста испружена у знаку обраћања (говора). Одевен је у тамноплаву хаљину и сивољубичасти огртач. Текст (Осија 10, 1) на грчком језику гласи (читање непотпуно): Ἄмпелос еукліматоуса с... ки... по... алт....[221]

Живопис је у пандантифима веома пострадао, па су и они фрагменти који су преостали далеко више и теже оштећени од живописа у тамбуру кубета. У југозападном пандантифу је највећа очувана целина у том делу храма. Око половине некадашње површине пандантифа покрива лик јеванђелисте Марка у средини, сачуван до паса, са персонификацијом Премудрости која му прилази с леве стране (*P XI*). Мада је са читаве површине главе и руку отпао бојени слој, јеванђелиста Марко се препознаје по карактеристичном положају у коме седи, поднимивши главу десном руком. Десну је руку ослонио на ниски наслон столице, чији се мрки обриси виде уз плаву хаљину Маркову као да је опшивају. Лева рука му је била пребачена преко колена леве ноге. Уз ивицу оштећења остао је узани траг потколенице десне ноге, а у самом шпицу фрагмента, попут полуострва, види се стопало исте ноге. Јеванђелист је био одевен у плаву хаљину и сиви огртач. Испред њега је сто са целокупним писаћим прибором: трском, дивитом и ножем за сечење пергамента. Поред њега се налази и налоњ на коме је отворена књига са натписом АР, Х—од 'АРХН — почетак, на грчком, јеванђеља по Марку. Сасвим лево, у углу очуваног фрагмента, налази се персонификација Премудрости — ситна фигура девојке која стоји иза стола са прибором за писање. На глави има зракасти нимб, а сам чин надахнућа приказан је стубом светлости који иде према Марковој глави из њене испружене леве руке, голе до лакта. Девојка има црвену хаљину, а око обе руке је обмотала мрки огртач, који јој иде иза леђа и изнад главе као лук. Позадина је била затворена сликаном архитектуром; по средини је зид, висок до паса Премудрости и рамена јеванђелисте, а у левом и десном углу су две грађевине. Облици здања с леве стране нису више јасни, сем ивице неког правоугаоника, а с десне је оштећењем пресечено по дијагонали која иде од горњег десног угла, но чији су сачувани облици довољни за реконструкцију. У доњем левом углу је лучни балдахин, с леве стране наслоњен на стуб (види се капител), док је десни део лука заклоњен фасадом грађевине. Правоугаона фасада зграде била је с великим тролисним отвором (видљиви су само леви и пола средњег дела). На равном крову је велики крст.

На југоисточном пандантифу малтер је опао управо са средишног дела, тако да се виде само обриси ногу и доњи делови трупа (*P XI*). Јасно је да су у питању јеванђелист Јован и његов ученик Прохор. У левом делу је Јован који се, седећи на ниској столици без наслона и подигавши десну руку према сегменту неба, окренуо ка извору светлости. Од свега се види горњи део шаке и десне руке и део нимба, но по подигнутој руци се може закључити какав је положај Јован морао да заузима. Прохор је одевен у плаву хаљину и сиви огртач. Јовану је очуван само доњи део трупа и ноге, док се положај горњег дела тела и руку може претпоставити по уобичајеном шаблону — како пише с књигом на крилу. Он има црвену хаљину и сиви огртач. Архитектонске кулисе се састоје из две грађевине са стране повезане ниским зидом, преко кога је извијен широк лук који се ослања на два ниска стубића. Зид је назубљен по средини, што би требало да наговештава градски бедем, док је с леве стране само висока кула правоугаоне основе, а са десне зграда са тремом као фасадом, са отвореним луцима на ступцима, изнад којих су у горњем међупростору троуглови. На врху равног крова биле су три правоугаоне куле (једна се више не види). У самом левом углу очуване површине види се део белог платна, мандилиона, са нерукотвореног образа Христовог, који се простирао по чеоној страни свода над источним травејем.

У североисточном пандантифу сачувана су два фрагмента. Већи фрагмент је у десном углу и на њему је део сликане архитектуре и глава персонификације Пре-

мудрости (*P XII* и сл. 78). Премудрост није имала зракасти нимб око главе, већ само драперију огртача црвене боје, који је заклонио његов облик, надуван попут балдахина. Десну шаку Премудрост је подигла испред лица као у гесту говора, а лева је вероватно била испружена према јеванђелисти Матеју или Луки. У самом левом углу види се горњи леви крај мандилиона. Грађевина која се налази иза Премудрости је изузетно велика и са мноштвом прецизних појединости, што је сасвим ретко, иначе, у овом сликарству, јер су остале грађевине схематски представљене, и у фантастичним облицима у којим се препознаје тек понеки стварни детаљ. Грађевина је имала три спрата; у доњем делу изгледа да је почивала на великом луку чији се горњи део назире у дну фрагмента и који је, по томе, морао да се ослања на два ступца са стране. Лук је служио као улаз или пролаз. Први спрат, изгледа нешто нижи од другог и трећег, одвојен од приземља (лука) полукружном корнишом или неким сличним венцем, има лучне отворе (прозоре). Свом ширином другог спрата фасаде је велика тераса — чија се ширина види с десне стране, где је и бочни зид зграде — у тамнијем валеру црвенкастобраон боје, како је обојена цела. Према тераси на другом спрату су велики правоугаони прозори (отвори). На угловима терасе, ослоњени на њене бочне стране, налазе се декоративни носачи конструкција на трећем спрату, бочног изгледа попут фригијских капа. Изнад терасе је на трећем спрату лођа, чији кров носе луци на стубовима (четири лука на пет стубова), сваки, у ствари, прочеље полуобличастог свода. Њихове бочне стране завршавају се неком врстом архитравних греда, које се пак с предње стране ослањају на стубове, а са задње су, изгледа, без носача, непосредно урођене у зид. По облику стубова, нарочито капитела, који су у основи заобљени квадрати што се према врху незнатно шире, рекло би се да су из Јустинијановог времена. Нејасно је какву врсту украса представљају тачкице којима је прекривена површина зида лође, около и изнад лучно засведених прозора (отвора). Изгледа да је грађевина представљена на фресци раскошна касноантичка или рановизантијска капија, сасвим блиска изгледу цариградске Халке, познатом из описа.

На истом пандантифу, лево од претходног је мањи фрагмент у горњој зони, на коме је део сликане архитектонске позадине. По свему судећи, реч је о конструкцији крова, лука или балдахина (у сваком случају покривача) неке грађевине, што се да закључити по положају фрагмената, као и сивој боји по којој су мрком подражаване мермерне шаре. Испод ивице кровне греде, лука или балдахина, што је означено мрком бојом, види се плава боја позадине, што значи да се греда (свод, лук) само крајевима ослањала на носаче, док је доња ивица била слободна у простору. По својој боји и облику, овај део сликане архитектуре припадао је некој грађевини другачијој од познатих из претходна два пандантифа. На истом фрагменту види се да се на тачки ослонца претходно поменутог лука (свода, балдахина) стиче и друга греда (лук, свод), што наводи на помисао да је реч о стубу или ступцу на месту саставка два лука. Овакав детаљ у сваком случају не јавља се на претходна два пандантифа.

## Б. Иконографија

Иконографија пророка у византијској уметности није много проучавана. Постоје неколике расправе, али су посвећене темама сасвим посебног карактера.[222] Исто тако, због оштећености тамбура и калоте кубета није могуће сагледати иконографске вредности целине, те се ваља више ограничавати на појединости значења. Не може се на пример знати какав је био распоред у горњем делу куполе и да ли је у калоти био Христ Пантократор, а у прстену око њега Небеска литургија, како је уобичајено. Може се претпоставити да је највероватније тако и било. Извесно је, ипак, да је у горњем делу тамбура било других осам пророка, што је чинило укупан збир од шеснаест. Без обзира што то тачно одговара броју старозаветних пророка александријске скупине, они нису били сви представљени.[223] У доњој групи, која је цела сачувана, међу шесторицу пророка из александријске скупине умешали су се цар Давид и Гедеон, који ту не припадају, а некад се с њима приказују. Од александријске групе то су: Јеремија и Језекиљ (од четворице главних пророка недостају Исаија и Данило, који су могли бити у горњој групи); Осија, Михеј, Захарија и Софонија — од дванаесторице мањих из александријске групе. У одбиру пророка који су сликани у куполама византијског света није било неког изричитог правила, тако да је он вршен доста слободно. Наравно, претежну већину чинила су александријска шеснаесторица, а промене створене додавањем овог или оног пророка из групе старозаветних, који нису припадали александријскима, последица су жеље за заступљеношћу ове или оне теолошке идеје, коју представља неки пророк одређеним текстом који му се приписује. С обзиром на велик број места у Старом завету која се алузивно односе на Христов долазак, и његову инкарнацију, и која славе његову величину, моћ и божанска одличја, постоји и велик број текстова који се приписује различитим пророцима, док се исто тако и неколико цитата употребљава за једног јединог пророка. Ипак, у највећем броју случајева, поготово тамо где су цитати из Старог завета давани тачно (или приближно тачно) и потпуно и где су граматички правилни, може се докраја веровати да се одређена места из књига појединачних пророка на те исте и односе. У овом случају, метод дешифровања пророка ослањао се скоро искључиво на ову чињеницу, изузев код цара Давида, где је по типологији лика било јасно ко је у питању (а није било могуће дочитати текст), и код Софоније, који има неисписани свитак, али су и физиономија и иконографска појединост управо особене за његов лик те намећу такво препознавање.[224] У случају Гедеона текст се, наравно, није могао узети из његове књиге, која и не постоји, али је текст из псалама у коме се спомиње руно одредио Гедеона као једини могући избор.

Љубостињски текстови пророка не обједињују у себи једну идеју, као што се догађа у византијским црквама. Од шест читљивих текстова, два се не срећу, колико је мени познато, у српској средњовековној уметности (Јеремија и Осија), два су доста позната и често се јављају (Језекиљ и Захарија), један је постојао пре Љубостиње (Михеј који има исти цитат у Раваници), а за један нема поузданих података (Гедеон). Три су текста алузије на Богородицу (затворена двер код Језекиља[225], лоза код Осије и руно код Гедеона[226]), три месијанског доласка Христовог (Михеј, Гедеон и Захарије), а један је (Јеремија) сведочанство моћи Христове. Крајем XIV

века живописи у куполама добијају нове иконографске елементе: већи број пророка, често у два реда, који неки пут држе симболе Богородице, а у калоти почиње да се јавља и нова композиција — „Пророци су те одозго најавили“[227] — с попрсјем Богородице у медаљону уместо Христа Пантократора. Био је то свакако исход све омиљенијег култа Богородице у Византији. Текстови три пророка везани за Богородицу можда могу да се повежу са оваквим приликама и поменутом иконографском новошћу.

Ликови љубостињских пророка показују исту разноликост као и текстови, што значи да, мада се испољава одређен систем како се приказују пророци, постоје неки који се апсолутно у тај систем не уклапају. Михеј, Језекиљ, Софонија, Јеремија, Захарије, Осија — сви из александријске групе — имају карактеристичне ставове и изразе лица какви се и иначе приказују, са одређеним одступањима узрокованим различитим схватањима средине и епохе, као и уметничким струјама у којима је сликарство поникло. У овом случају узбуђеност и немир, повезани са значењима текстова које пророци држе у рукама, доведени су до границе афекта. Издвојени су неалександријски пророци, Гедеон и Давид, који не припадају обавезно групи старозаветних праотаца што се сликају у тамбуру. Лик Давида, (сл. 65) који безмало обавезно налази место у црквеној декорацији, обично у пандану са Соломоном у олтару, у вези са старозаветном префигурацијом новозаветних догађаја, стереотипан је и за њега сликар није имао проблема у изналажењу одговарајућег предлошка. То је фронтална фигура симетричног положаја ногу, у супротности са пророцима из александријске групе динамичног положаја тела. Пророк Гедеон (сл. 62), пак, својим држањем и изгледом, не само да се изразито не уклапа у скупину љубостињских пророка већ је у супротности и са извесним неприкосновеним начелима византијске уметности, од које је једно да се стојеће светитељске и пророчке фигуре представљају фронтално или у изабраном положају три четврти, али са главом увек у три четврти. (Од овог правила се одступа само у композицијама, где се личности представљеној из профила, или ређе с леђа, даје неки особит значај битно повезан са садржином представе, као што је то Јуда у Издајству Јудином или у Тајној вечери. Други је случај када личности тако приказане немају никакву важност у садржају сцене — споредни ликови у жанр-сценама, као што је Рођење Богородице, Свадба у Кани, и слично.) Гедеоново лице не само да је дато из профила већ му је и тело приказано са стране и с леђа, што је, чини ми се, случај без преседана у познатим делима византијске уметности и представама ове врсте. Биће да за Гедеона сликар није имао одговарајући предложак (можда с обзиром на чињеницу да Гедеон није обавезно присутан међу пророцима у тамбуру и да не спада у александријску групу пророка, те га је представио онако како се то ради у легенди о руну Гедеоновом, и где је динамика тела и главе битно другачија него у стојећих фигура и где је такав, за византијску уметност необичан изглед тела, могао да има оправдања.[228] Ставови тела и покрети шесторице „Александринаца“ спадају у мање-више препознатљиве византијске обрасце. У уметности Палеолога чини се да су такви обрасци добили облик који ће трајати до истека византијске уметности. Неки од пророка ће у епоси Палеолога добити и обрасце који ће бити чврсто поштовани до краја: Авакум са руком дигнутом ка уху; Јеремија са снажним ставом и дигнутом десном руком ка небу. Други ће и после те епохе добити нове обрасце, као што је случај са Софонијом, који се слика како уписује слова на свитак. Углавном, најближе аналогије ставовима љубостињских пророка пронаћи ћемо у временски блиској Новој Павлици (сл. 80 и 81) (идентични положаји тела као у Јеремије и Михеја из Љубостиње)[229] и Ресави (исти је Софонија), али и Раваници (Захарије.)[230] За класичан став љубостињског Језекиља бројне су паралеле диљем византијског света, али је чудновати Осија (сл. 68) остао некако усамљен у свом снажном грчу, мада се извесне опште сличности могу наћи код неких пророка у представи Преображења у лунети западног портала наоса Преображењске цркве у Зрзу.[231] Немалу улогу у приказивању пророка у Љубостињи игра и положај свитка, који може да буде раван, крив, држан одозго, држан одоздо, држан природно опуштеном руком или руком подигнутом до паса и тако даље — све у зависности од емоција и стања које пророк, увек у складу са текстом који држи, треба да саопшти. У случају да је пророк изразито узбуђен, сликар још више наглашава узбуђење (Јеремије) давши му да ухвати свитак са доње стране, чиме се овај драматично савија. С друге стране, и Давиду, сувише мирном и уравнотеженом (дакле, у нескладу са другима), даће на исти начин свитак у руку, али овог пута да разбије једноличност израза. Код достојанственог Језекиља биће дигнута рука до паса, тек да искаже онај потребни немир сагласан осталима. Суседни му Захарије држи на изглед мирном и опуштеном руком равни свитак, али привидан мир претвара се у страх узрокован теофанијом којој присуствује, страх ништа комплекснације исказан него укрштеним ногама са стопалима на унутра. Гедеон, међутим, чији је став сувише узнемиравајући и необичан, морао је добити потпуно раван свитак ухваћен нормално, одозго. Код Софоније свитак лебди, али добија једини могућ облик, као и у случају Михеја, где физички није било могуће држати га а да не поклопи тело, што је, чини се, било још једно правило љубостињског сликара. Необично искривљене главе, Осија је исто тако чудно ухватио свитак руком дигнутом и искренутом, на начин који показује експресивност, насупрот ногама и доњем делу трупа који су у класичном контрапосту.

Портретне карактеристике пророка, којима се, као и портретним цртама свих светитеља уосталом, посвећивала у Византији посебна пажња, и овде подлежу одређеним правилима својственим византијском уметничком кругу.[232] У време када је сликарство љубостињских пророка стварано није, наравно, могло бити речи о доследном поштовању иконографских правила у оквиру којих су представљани поједини пророци. Уосталом, ни у рана времена нису се такви канони дословце поштовали. Поготово је време после зреле уметности Палеолога створило велике измене и до тада незамисливе слободе у сликању појединих ликова. Није ретко било да се поједини пророци у истој епоси сликају и као голобради младићи и као старци, уобичајеног лика старца-светитеља у византијском сликарству. На жалост, не можемо судити о свим портретима из доње групе пророка, с обзиром да двојици потпуно недостају главе (Језекиљ и Захарије), а трећем (Давид) делимично. (Не рачунам оштећења врхова глава, заправо коса на глави, која се јављају код свих осталих пророка.) Слободно се може рећи да љубостињски сликар пророка није користио шаблоне типа „старца-светитеља“. Од два старца пророка, Гедеон се изузима

због тога што је сликан у профилу, Јеремија се у нечем приближава таквом идеализованом лику, али је сасвим различан од Језекиља, који се неретко исто тако приказује као идеализован лик старца-светитеља. Наравно, не можемо знати Језекиљев изглед лица, али је облик браде био другачији од Јеремијиног, пун, раван, без раздељка на средини, док се код потоњег брада делила у два одвојена прамена, растући само на образима. Ликови Михеја и Осије су изразито индивидуалистички (мада то углавном важи за све љубостињске пророке) и не спадају у оне портрете који су могли бити канонизовани у византијској уметности. Софонија има, и поред свих стилских особености сликара који не трпи типизацију и шаблон, препознатљиве црте, издалека сличне онима које му се дају још у торинском рукопису о пророцима с краја X или почетка XI века, а најближи му је ликом Софонија из Ресаве.[233] Захарија је био голобради младић, онакав какав је и на торинском рукопису, и каквим се приказује на свим моравским споменицима (тамо где је сликарство купола сачувано). Његове необично укрштене ноге, са стопалима окренутим унутра, подсећају на романичке скулптуре пророка и апостола са портала у Сен Жилу[234], мада се свети ратник у идентичном ставу налази и у јужној певници Св. Апостола у Пећи. У Љубостињи има четири типа пророка (не и физиономија): старци у позним годинама, дугих брада и коса (Јеремија, Језекиљ), људи у позним средњим годинама, краћих коса и брада (Осија, Гедеон), људи средњих година, брадати, без седина, густе косе (Михеј) са нешто седина, проћелави (Софонија) и голобради младићи (Захарија). То значи да је поштован неписани закон о томе како поједини пророци треба да се сликају, без обзира на некакве мање појединачне разлике унутар самих типова, које су сигурно исто тако подлегале одређеним правилима.

Једва очуван живопис пандантифа не дозвољава овакву иконографску анализу за какву је код пророка имало могућности. Две какве-такве представе јеванђелиста и један детаљ са треће указују ипак на одређену иконографију које се сликар држао у овим, иначе типизованим композицијама у Византији. Биле су то, јасно, седеће фигуре јеванђелиста, надахнуте Премудростима, тј. њиховим персонификацијама у виду младих девојака са зракастим нимбовима. У случају Марка и још једног јеванђелиста који није сачуван (Матеј или Лука), Премудрости се виде, што је највероватније било и код трећег, док код Јована, који је сликан са учеником Прохором, за Премудрост није било места. Присуство Премудрости као инспирације јеванђелиста почиње да се јавља у време ренесансе Палеолога, да би у моравској уметности постало уобичајено иконографско средство сликара. Јеванђелисти и Премудрости су уоквирени са обе стране грађевинама, а отпозади затворени зидом. Таква архитектонска шема такође је добро позната у време палеологовске уметности у првим деценијама XIV века. Увођење Премудрости у сцену, као и обогаћење архитектонске позадине, проширује садржину представе новим духом античких реминисценција, попут античких портрета поета са музом крај себе. На жалост, оно што је најпре чинило портрет јеванђелиста — њихова лица — није сачувано: с лица јеванђелисте Марка, чија се глава у неким мутним наслућивањима обликом да назрети, отро се и последњи траг боје. Посебну важност стога добија сликана архитектура, сачувана само на десној страни. То је једна грађевина, изгледа, импровизовано обликоване фасаде, на чијој се горњој страни налази, у односу на њу, велик крст. Пошто је то облик који није баш уобичајен на представама јеванђелиста, и не само на њима, можемо се упитати да ли његова појава има некакво јасније значење, или смемо да је припишемо случајности? Случајност, како изгледа, не можемо да прихватимо као могућност, поготово у овој врсти доста једноставне и типизоване композиције. Међутим, иако крст свакако није случајан, теже је одговорити да ли је имао некакво посебно значење, јер је могао бити сасвим свесно постављен без посебног значења. Појава таквог или сличног крста јавља се на два споменика временски блиска Љубостињи — иза јеванђелиста (види се јасно иза двојице, а можда је постојао и иза сва четири) у капели Григорија Паламе у манастиру Влатадон у Солуну[235] и иза јеванђелисте Матеја из једног српског синајског јеванђелистара (cod. slav. 1)[236] — као и иза истог јеванђелисте у Протатону. И у ранијој палеологовској уметности, архитектура иза јеванђелиста неки пут је добијала сасвим конкретне облике, па се чинило да се јеванђелист нашао испред некакве цркве, облика трибродне базилике, те само недостаје крст на врху па да то постане и сасвим очигледно. Доста би било разумљиво прихватити да се у позадини јеванђелиста слика некаква богомоља, с обзиром да је њихово сведочење о животу и страдању Исуса Христа постало основно средство учења цркве и проповедања вере. Но, крст иза јеванђелиста није ту свакако стављен као замена за цркву, јер нема потребе да се нешто замењује сликом свога симбола, и то у време када се управо сликана архитектура развија до неслућених размера у византијској уметности. Смемо да претпоставимо да крстови нису симболи, већ слике стварних објеката, заправо memoriae места страдања Христових, од којих је дигнут најпре крст на Голготи, а касније су подизани и на другим местима на којима су се збили различити догађаји из Христовог живота.[237] Најпре ће то бити, дакле, крст којим је обележена Голгота, место Христовог распећа и смрти. Тиме су јеванђелисти обележени као истинити сведоци догађаја из његова живота и посебно страдања. Није потребно дуже се задржавати на веровању у страдање с обзиром да су у питању кључна догматска питања хришћанства; наиме, без вере у Христову смрт, као смртног човека, нема ни вере у његово васкрсење и спасење, што је заправо основ хришћанског веровања.[238] Можда је слично тумачење било основа када је такав архитектонски облик први пут уведен у кулису сцене са јеванђелистима. Друга архитектонска појединост на фрагменту у североисточном пандантифу својом подробношћу представљања, тако неуобичајеном у византијској уметности, изазива још већу пажњу (сл. 78). Истоветна грађевина налази се у сцени Прања ногу у манастиру Андреашу, као и на минијатури у Српском чикашком јеванђељу.[239] Како је Прање ногу сцена циклуса Страдања Христових, а у прећашњем случају покушали смо да повежемо архитектуру из представе јеванђелиста са страдањима Христовим, изгледа да ни овде није реч о случајној подударности. Ипак, како је изгледа реч о касноантичкој или ранохришћанској грађевини, најпре свечаним царским вратима, не може се повезати са некаквом зградом-сведоком Христовог страдања. Но, у овом случају могућ је и другачији пут којим је ова грађевина допрла до кулиса сцена Страдања, а то је да је као слика неке праве свечане капије (могуће Халке) ушла у архитектонски декор неке од сцена Страдања — могуће Прања ногу — одакле се преселила и у позадину

јеванђелистима[240], наравно, у уверењу да представља аутентичну архитектуру Јерусалима. Мада византијска сликана архитектура, поготово у овако касном раздобљу византијске уметности, није посматрана на овај начин, мислим да то може да буде и те како драгоцен метод сазнавања оновремене стварности, или стварности из нешто ранијег периода живота византијске цивилизације. Могуће је и још једно тумачење ове сликане архитектуре, а то је да су сликари били свесни објекта који сликају и да су знали да су у питању врата, можда чак и која врата. У том случају она би имала улогу неба, раја, што би, повезано са крстом као симболом страдања у позадини претходног јеванђелисте, осмислило читаву замисао о јеванђелистима као пропагаторима вере.[241]

Посебна црта иконографије јеванђелиста је то што се грађевине у угловима пандантифа, које фланкирају јеванђелисте са зидом који их повезује, са горње стране спајају било луком који затвара јеванђелисте одозго, било само драперијом уместо њега. (Наравно за два пандантифа који нам нису сачувани не можемо знати сигурно, али фрагмент у североисточном пандантифу, десно од тзв. капије, има један архитектонски детаљ за који се може претпоставити да је део лучне конструкције.) Овакво уоквиравање у луке или затварање драперијама одозго није никаква особита оригиналност и припада тековини палеолошке уметности и порекло јој се налази у извориштима традиција античке уметности, на којима је и сама богато напајана.

Иконографски инструментариј овог архаизирајућег сликарства показује се као врло богат и на овим шкрто очуваним површинама фресака. Мноштво је ту детаља, разнородних и веома прецизно примењених, на основу којих можемо закључити да их је однеговала теолошки учена средина, која је при том била одана и некаквим сопственим тековинама скромних, а значењима богатих облика. По извесним наговештајима рекло би се да сликари нису увек имали спремне предлошке за захтеве које је наметало украшавање једног овако великог споменика; односи се то на неодговарајући лик пророка Гедеона, најпре. Из тога произлази да раније нису добијали задатке таквог обима и да нису били довољно извежбани у тим пословима. Овај закључак би можда изгледао преурањен, нарочито кад се упореде неки пророци из Нове Павлице и Љубостиње, који између себе показују много иконографских сродности. Приметно је колико су новопавлички пророци слабо изражених покрета и у детаљима чак нетачно приказаних (сл. 80 и 81). Поменуо бих држање и облик свитака, који су веома сродни (истоветно је како се свици држе одоздо), али не и исти (свици се нису искривили, мада им је горњи део слободан), јер је свијени део у Љубостињи сваки пут заиста ухваћен, а у Павлици су прсти само стављени на њега. Ваља поменути и текстове. Они у Павлици, који нису до краја прочитани, нису компоновани према облику и површини расположивог простора, што одаје не само мању способност новопавличних сликара, већ и други однос према писаној речи пророка, која је у Љубостињи део њихове слике. С друге стране, сродност архитектуре капеле Григорија Паламе у Влатадону, не само по облику крста који се понавља и ту и тамо већ и у сличности ниских лучних облика који украшавају фасаде једноставних грађевина (Љубостиња) или самостално стоје (Влатадон), наводе на мисао о некаквом могућем заједничком узору. И у односу на Влатадон љубостињски сликар је показао веће иконографско богатство и познавање детаља, као и у односу на Нову Павлицу. Али, сродности иконографских особина ова три споменика указују на заједнички источник, који се најпре може наћи у монашким круговима северне Грчке и јужних крајева српске државе, у области Македоније и, ближе, Солуна — непресушивог изворишта старе српске уметности.

## В. Стил

О стилу овог иконографски ученог сликарства теже је говорити, на првом месту због врсте оштећења које је претрпело. Нису у питању само површински мали делови живописа који је до нас допро већ и његов битно измењен карактер. То се односи на сасвим пропао горњи, најфинији слој фреске, који код здравог средњовековног живописа одаје изванредни утисак чврстоће и сјаја, неке посебне светлости у боји, чиме се средњовековна фреска посебно одликује. С терена иконографског испитивања које се може вршити издаље и голим оком, прешли смо на терен стилских истраживања за која је неретко потребна и лупа да би се ушло у све оне танане нити сликарског поступка обликовања који се назива стилом. Делимичну олакшицу у том послу пружа чињеница да су фигуре у тамбуру великих димензија и да се на њима детаљи много боље виде. Уједно, пошто смо упознали само сликарство тамбура и пандантифа, и то делимично, све закључке које будемо извели моћи ћемо да прихватимо само у вези са *сачуваним* сликарством. Ово је важно истаћи због тога што се пророци због своје величине и уопште специфичности израза сликају на другачији начин од фигура у сценама које припадају циклусима. Може се њихова обрада упоредити само с оним фигурама из зоне стојећих фигура, али и ту постоје извесне разлике. Чињеница је да се пророци налазе у највишој зони црквене грађевине и њихова велика удаљеност од очију посматрача узрок је неколиким методама којима сликари обично прибегавају да се она бар оптички умањи, а ликови приближе. То је одређено укрупњавање волумена, као и употреба јаркијих боја, односно дречавијих тонова појединих боја. Исто тако, упрошћавање цртежа је метод бржег поимања и лакшег прихватања лика, јер тиме се савладава просторни јаз који се испречио између посматрача и слике.

Треба поћи од цртежа, првог елемента (и хронолошки првог) у поступку стварања фреске (слике). Овде је он поуздана подлога за постављање боје и обликовање лика. Тачан и чврст, веома рационалан. У њему нема мекоте, нечег од играња и лелујања линије, што је наслеђе палеолошке уметности. Он се подређивао некаквим строгим правилима по којима је основно да форма њиме буде чврсто обухваћена и јасно дефинисана. Јасност и сигурност су његове основне особине, сасвим у дослуху са ефектом коначне слике, која делује равним површинама форме, цртежом облика, а не његовом попуном, волуменом. Пропорције фигура у целини, и свих делова посебно, добро су одмерене и правилно размерене. Руке, подигнуте и спуштене; шаке, на разне начине склопљене и отворене; ноге, у раскораку и контрапосту; главе, у профилу и у три четврти, окренуте, подигнуте, искренуте — све је то вешто нацртано, без детаља који би показивали збуњеност и несигурност — наравно, све по мерилима важећим за византијску уметност, која подражава стварност у оној мери која

не угрожава њену суштаственост као сопствене стварности и света унутар стварности. У овом сликарству цртеж је, у односу на византијску уметност уопште, добио већу улогу него што тамо има. Мислим посебно на обликовање инкарната, које је, у раздвајању појединих облика лица, углавном извршено линијом, јер је колористичко и тонско обликовање инкарната сасвим слабо заступљено. Површина зида на којој су сликани пророци изванредно је искоришћена, тако да фигура не „трпи" због скученог простора и слободни и разиграни покрети пророка складно су уклопљени у оквире.

Искоришћена колористичка скала је изузетно ограничена. Најрадије су употребљене цинобер и плава боја. Поред њих су мрка (смеђа), љубичастомрка (љубичастосмеђа) и сива, коју сликар веома радо употребљава кад боји одећу, што је у ранијој византијској уметности ређе, а од средине XVI века нормално. Нигде нема окера, жуте и зелене боје; као да су због нечега биле забрањене за сликање. На једном месту (Језекиљев плашт) употребљена је бледо смеђа варијанта окера (на осветљеној партији огртача) и то је све и од окера и од жуте. Односи боја на хаљинама и огртачима пророка и јеванђелиста су следећи: три пута црвено-плаво; три пута сиво-плаво; једном љубичастосиво-плаво; једном сиво-црвено; смеђе (једном светло, једном тамније)-плаво два пута; једном окер-смеђе-оранж. Архитектура је сва сликана тоновима смеђе боје са ретким акцентима црвене (у лучним отворима, на пример). Стубићи су сликани сивом (иза јеванђелиста Јована и Прохора), као лучна конструкција на малом фрагменту у североисточном пандантифу. Колористички односи су тврди и доминирају хладни тонови (чак и кад је, на Језекиљевом огртачу, основна боја топла — мрка — на осветљеној партији је некакав мутан жути тон, метализујућа нијанса, блиска хладној сивој боји). Недостатак колористичког осећаја сликар исказује и када је у прилици да бојом дефинише светлост, на драперијама нарочито. Поучан је пример Михејевог цинобер огртача, на коме није умео да постави акценте светлости, те је читав огртач испуњен једном нијансом црвене, с наборима уцртаним мрком бојом (Табла у боји I). И на другим местима се уочава овај недостатак, као на наведеном Језекиљевом огртачу. Врло грубо су исликани огртачи Гедеона и Осије, разбијених, кривих облика, а набори су дати крупним дебелим линијама мрке боје. Далеко бољим маниром, с друге стране, моделовани су огртачи Језекиља и Јеремије, који су драпирани у правим линијама, ломљеним у правилним геометријским облицима. Но жива маса набране тканине није добила одговарајућу колористичку обраду, тако да је превагу однела линија.

Када се говори о сликању форме, нису у питању можда толико колористичке слабости и недостаци, колико један заиста за византијску уметност чудан начин представљања форме, инкарната посебно. Инкарнат, који је увек плод посебне обраде византијских сликара, где се неретко може пратити до најстаријих детаља сликарско мајсторство, у овом случају је обрађен на неки страи начин. Преко окерне основе, која покрива и читав ореол (испод златне боје), сликар полаже мрку и даље ка најистакнутијим деловима лица плавосиву или голубије сиву, која негде прелази у бледи окер. Нису присутни онај типично византијски окер, са црвеном бојом на образима и белим линијама којима се истичу светлосни акценти на облицима и даје им се пуноћа и крајња уобличеност, као ни маслинаста боја која заједно са мрком боји осенчене делове инкарната. Лице се, у односу мрке у осенченим и сивоплаве у осветљеним партијама, представља као компактан облик, без одвајања испупчених и увучених делова, изузев наглашених очних дупљи. Исто тако, образи се једва видно одвајају једном мрком линијом, понекад са благим црвенилом блиским мркој боји (Осија, Јеремија, Гедеон). Таква равномерна испуњеност једном бојом свих осветљених делова лица, где се уске мрке сенке појављују само као задебљани цртеж, пре доликује западњачкој но византијској уметности. Руке су обликоване још мирнијим односом равномерно сивоплаво-окерно обојених истакнутих и засенчених делова, који су стварно задебљали цртеж мрке боје, па месо руке не изгледа као облик живог тела, већ некакве мермерне статуе под плавичастим светлом. У одређени манир спада чудно дељење врата и рамена, односно места где се врат надовезује на труп (сл. 69). То је изведено линијом стилизованих облика раширених птичјих крила на средини (што има анатомско оправдање) и некаквим полулоптастим облицима, попут гука са стране, што је једна деформисана варијанта вратно-рамене мускулатуре.[242] Овај исти, доста ретко сликан детаљ, налази се и на неким попрсјима апостола у лози у Марковом манастиру (око 1370).

Тако обрађена доста мирна форма није посебно наглашена набирањем и затезањем одеће, која делује као неки посебан организам са сопственим законима, мада у грубим цртама открива обрисе тела које обмотава. Набори, који у густој мрежи кратких линија чешће неправилног него правилног облика покривају драперије, чине одећу предебелом и претешком за волумен испод ње, тако да пророци у њој делују као спутани и стешњени, покушавајући да је разгрну жестоким, наглим покретима.

По свему судећи, пророке и јеванђелисте сликао је само један сликар, док се неке разлике у обради драперија, по мом мишљењу, могу објаснити једино тиме да их је сликао неки мање вешт сликар, вероватно помоћник. Ту мислим на одећу Осије и Гедеона (сл. 68 и 62), рађену истом руком, претрпану непотребним бројем набора, која одаје сликарску невештину. На другим местима не могу се довољно јасно одвојити трагови других сликара (или другог сликара) — помоћника или сарадника — те се може прихватити да је (осим у случају ове две драперије) најстарије сликарство Љубостиње било дело једног мајстора.

## Г. Закључак

Разматрајући различите елементе овога оштећеног и на малим површинама очуваног сликарства, могли смо се уверити да је у питању достигнуће зрелих уметничких форми, уходаног стила и поузданих иконографских образаца. Анализирајући и стил и иконографију, сусрели смо се са подоста неуобичајених решења, за која нисмо у могућности да пружимо одговарајући одговор и да увек укажемо на њихово порекло. Но, вреди поново поменути споменике у којима смо открили иконографске и стилске особине и детаље аналогне љубостињском сликарству кубета. У Новој Павлици постоји иста иконографија код два пророчка лика, у капели Григорија Паламе у Влатадону је идентичан сликани објекат у архитектонској позадини, а у Марковом манастиру један мањи стилски детаљ сликања врата. Ово не значи да се друге аналогије неће наћи, напротив.

Особиту тешкоћу у проучавању овог сликарства чини и недостатак објављене документације за куполе не само наших цркава већ и византијских, као и слаба проученост њихове иконографије, што све не осигурава овај рад од пропуста насталих услед нових резултата и допуна. Јасно је да најстарије сликарство Љубостиње не стоји у главним савременим токовима византијске и српске уметности. У временима њему блиским, у деветој деценији XIV века, настала су и таква дела, као што је последње сликарство Раванице и Андреаш Јована зографа и ученика му Григорија, која спадају у сам врх стваралаштва ондашње византијске уметности. Овим се не жели рећи да ова два споменика припадају истом уметничком кругу и да су производ истородних уметничких схватања, већ само да се поставе некакви граничници у оквиру којих је могла да се креће најрепрезентативнија струја сликарског стваралаштва у Србији на истеку периода државне независности. Оно што је уједињавало два велика споменика то је подједнако поштовање узора, пластичног сликарства краја XIII века, у чему је митрополит Јован зограф показао више доследности од анонимног мајстора последње фазе у Раваници.

Стваралаштво љубостињског сликара пророка налази се на споредниjим токовима од званичне уметности главних уметничких средишта Царства: Цариграда, Солуна и Мистре. Разрађеност иконографских схема и поуздано постављање цртежа, особени стил, све то указује на темељно сликарско и теолошко образовање анонимног љубостињског мајстора. По неколиким аналогијама неких иконографских и стилских детаља са сликарством мањих споменика, изгледа да се ова уметност формирала у некој затворенијој уметничкој средини. На ово наводе елементи посебне теолошке учености. Поред званичне, условно названо, дворске уметности, постојала је и мања званична, условно названа, монашка уметност, негована у одвојеним, манастирским срединама, често и за потребе таквих средина. То стварање није било „по моди“, и када је мода у њега и доспевала бивало је то модерно схватање прерађено по захтевима тих монашких средина. Колико је таква уметност могла да буде витална показује и сликарство љубостињских пророка и јеванђелиста. Њихова чудно узнемирена тела, експресивних ставова и израза, исколачених очију, смелих торзија главе и ногу, живе у једној отменој атмосфери, посебних вредности, која одише сасвим истанчаном лепотом аскетског духа. Некада је са нимбова, clavus-а и писаљки од трске сијало злато, као и на прва три слова АРХ у отвореној књизи јеванђелиста Марка. На његовом писаћем столу налази се уредно поређан сав средњовековни прибор за писање: нож, трска, две мастионице, од којих једна са рубриком за исписивање иницијала, као и налонь са књигом. Атмосфери учености посебно доприносе персонификације Премудрости у црвеним одеждама, са звездоликим ореолима и огртачима надуваним од ветра, као да су се сад спустиле са самог неба. Читава сцена, затворена ненаметљивим архитектонским кулисама, лоцирана је меморијом-крстом са Голготе у Јерусалим, место страдања Христовог.

Један стилски значајан елемент, поред наведене учености, везује ово сликарство за књигу, боље рећи за украшавање књига. То је колористичко сиромаштво и шематска употреба боје. На малим површинама на којима су минијатуре сликане боје су брзо постављане, што је неки пут доводило до једноличности. Иако се сиромаштво боја може објаснити везама са минијатурним сликарством, није баш најједноставније схватити потпуно одсуство зелене, жуте и окер боје, с обзиром да је оволика сачувана површина довољна да се сагледа колористичка скала. Не сме се, наравно, искључити да су зелена, жута и окер биле присутне у горњој зони тамбура и калоти, а да су биле употребљене исто тако ретко као наранџаста и љубичаста — по једанпут. Жута, заправо, постоји, али у једној неубедљивој нијанси, на огртачу пророка Језекиља.

Ако бисмо желели да поближе лоцирамо области из којих је љубостињски сликар дошао, морамо да се помогнемо још једним, не безначајним податком. Поред шест исписаних свитака на српском језику које носе пророци, постоји и један на грчком (на свитку пророка Осије), што ми се чини довољно индикативно, поред других аналогија које воде у јужне крајеве српске државе или Солун, да припишем сликару вероватно грчко сликарско образовање. Наиме, без обзира на могуће српско национално порекло, занимљиво је и значајно да сликар, као неку ознаку идентитета свог сликарског образовања, ставља један грчки текст. Помало збуњује и другачија графија слова овога текста у односу на српски. Један део објашњења би можда могао да буде у томе што је површина Осијиног свитка веома узана, неподесна за писање. Даља домишљања — да је исписивање свитака било поверено неком другом, а не сликару, или да је започето на грчком, а онда, због промене личности исписивача, настављено на српском — сувишна су и потпуно неизвесна. Било како било, исход остаје да је сликар можда Грк, или васпитаван тамо где се грчки доста употребљавао. Изгледа да је сликарство научио у неком монашком центру (манастиру), где се бавио и илуминацијом књига. Тај анонимни сликар, вероватно и монах, задржао се у Љубостињи само толико колико му је требало да ослика куполу и пандантифе, као и да постави крстове са монограмима у лунетама свих портала, а прозоре, као у крајњој журби, украси грубим шарама. Потврђујући датовање овог сликарства у 1388/89. желео бих још да сузим оквир. Чини ми се да је управо косовска битка била узрок прекиду живописања Љубостиње и чињеници што је прекид трајао више од десет година, колико је било потребно да се среде друштвене и уметничке прилике у мери која је омогућавала несметано стваралаштво. Љубостињско најстарије сликарство, као и живопис зографа Макарија, сведоци су тешких околности у којима се нашло сликарско стварање у моравској Србији после косовског боја, али у исти мах и виталности с којом је оно настављено у епоси деспота Стефана Лазаревића, у време које је донело последње златно доба уметности у Србији.

## 2. Сликарство из 1403. године

### А. Распоред

Остаци другог слоја живописа покривају мање површине зидова наоса и припрате (*P I—X*).[243] Зидови су били подељени у пет хоризонталних зона. У највишој зони, која је обухватала сводове и горње, полукружне површине зидова, биле су сцене *Великих празника*. У зони испод ње — *Страдања Христова;* између овог циклуса и корнише — мученици у медаљонима, а испод корнише — *Чуда и Параболе*, док је у доњој зони низ стојећих

фигура. Природно, сасвим ниско, до висине од око 1 m од земље, сликана је имитација мермерне оплате. Најтеже је реконструисати положај сцена из циклуса Празника, од којих је само композиција Благовести сачувана *(P VIII*; сл. 87), у горњој зони североисточног и југоисточног ступца, на западној страни. Тешко је оштећена композиција *Усиења Боіородичиноі (P V;* сл. 86), која се налази испод корнише на западном зиду, у висини зоне Чуда. Највероватније је да су преостале сцене Празника биле распоређене по сводовима (по две на сваком своду, укупно осам) и две у врху западног зида наоса, уз Успење на средини западног зида и Благовести на ступцима, што чини све заједно дванаест. Сасвим је мало вероватна варијанта по којој је у своду олтара била само једна сцена (Вазнесење), исто тако у врху западног зида једна сцена, по две у северном, јужном и источном своду, и по једна у полукалотама у врху певничких конхи. Ово је тешко прихватити стога што врх певничких апсида није имао довољну висину за извођење композиција. Када се одбије висина зоне Страдања (ако се узме да је била висока у певници као на западном зиду, где је износила око 2,20 m), и висина зоне мученика у медаљонима (око 70 cm), у највишој тачки певнице остаје око 1, 40 m за једну од сцена Великих празника. Пре ће бити да су се по две сцене Страдања у обе певнице, са позадином обједињеном црвеном драперијом која је спајала грађевине с обе стране, или истоврсним пејзажом, протезале и на полукалоте у врху. Сам циклус Страдања заступљен је јако оштећеним сценама Ругања Христу и Одрицања Петровог *(P V;* сл. 88) изнад корнише и медаљона на западном зиду, као и једва видљивим траговима две сцене у истој зони у северној певници. За једну је извесно да је реч о Скидању с крста, док је друга Полагање у гроб *(P VII;* сл. 83). Најкомплетнији је циклус Чуда Христових. Све сачуване композиције налазе се у певницама: Помазање у Витанији, Излечење слепог од рођења *(P VII;* сл. 95) — у северној певници, и Излечење раслабљеног и Христ и Самарјанка *(P VI*, сл.82, 89 и табле у боји *II* и *III)*—у јужној. У зони стојећих фигура на зидовима остали су трагови неколико имена и фигура (углавном у северној певници), али је зато најбоље сачуван живопис на ступцима, и то на западном пару стубаца сачувано је све до корнише (стојеће фигуре доле, попрсја горе), и на источном већ поменуте Благовести (горња зона, западна страна). Међу стојећим фигурама су најпоштованији монаси и испосници, а у попрсјима изнад, неки од њих, као и мелоди. У апсиди је било Поклоњење жртви у нижој зони, што се види по једном малом фрагменту полиставриона неког архијереја окренутог ка олтару.

Нартекс је садржавао циклус Васељенских сабора, чији се трагови налазе и на јужном зиду *(P IV)*, док је на западном сачувана комплетна представа Петог васељенског сабора *(P I*, сл. 107; табла у боји *VI*), а са стране, одвојене бордуром, на истом зиду биле су представе још два.[244] Свакако су Васељенски сабори ишли дуж читаве зоне. У зони стојећих фигура на западном зиду је владарска породица *(P I*, сл. 104 и 105, табле у боји *IV* и *V*), а на источном, и то је сачувана само северна страна, под прислоњеним луцима, Богородица, свети Петар и јеванђелист Јован, једна половина Деизиса *(P III*, сл. 112—115). У лунети портала на истој страни је Богородица с Христом *(P III)*. Пошто би сви Васељенски сабори стали у зону испод корнише, по фрагментима који такође припадају иконографији сабора можемо да претпоставимо да су у зони изнад ове били Српски сабори и, вероватно, још неке сцене у највишој зони. У самој великој слепој калоти није се сачувало довољно да бисмо могли да препознамо сцену, но јасно је по остацима да то није било попрсје Пантократора нити Богородице.

## Б. Опис

### а) Наос

Циклус Празника почиње *Блаіовесшима* смештеним у горњој зони источног пара стубаца, на њиховој западној страни *(P VIII*; сл. 87). Као што је уобичајено, на ступцу с леве стране (североисточном) је арханђео, а на десном (југоисточном) Богородица. Арханђео, у класичном ставу за ову сцену, испруженом десном руком благосиља, док у левој држи скиптар, искорачивши левом ногом напред. Одевен је у плаву хаљину са клавима и бледозелени огртач. У позадини су две велике зграде, зелена и црвена, а према супротном ступцу, у висини његовог појаса, протеже се од црвене зграде зид на коме се налази балкон. Тај зид може заправо да представља трем, с једне стране затворен и засведен, који повезује две зграде. Богородица прима вест седећи на столици без наслона, са ногама дигнутим на супеданеум и подигнутом десном руком испред груди. Обучена је у плави хитон и црвени мафорион. Уоквирена је са обе стране лаком архитектуром од стубаца и стубова. С десне стране та архитектура чини циборij са малим плавим балдахином на црвеним стубићима на врху. С горње стране Богородицу затвара црвена драперија разапета између две грађевине. Леп детаљ архитектуре циборија је улаз, фланкиран са два стуба црвених капитела.

Једини делови сцена Празника сачувани су (у крајњем стадијуму пропадања и нестајања) на западном зиду, и то у првој и четвртој зони. Са леве стране горњег дела западног зида, мало улево од средине сцене Ругања Христу, изнад ње, одвојен је бордуром један фрагмент површине око 1 m² *(P V*; сл. 88). Са више од половине површине бојени слој је отпао, али се на плавој подлози разликује неколико ногу више личности. Неке од њих су босе, друге обувене. С обзиром на место на коме се налази, као и на очуване делове сцене, то би требало да буде композиција *Уласка Хрисшовоі у Јерусалим (Цвеши)*. Наравно, немогуће је реконструисати композицију, али се може истаћи неколико ствари. Изгледа да је то фрагмент у коме је група апостола која прати Христа, а можда је ту била и Христова магарица (на делу с кога се отрла боја), и по томе би се рекло да је површина највише зоне западног зида била подељена у две сцене, као и површина зоне испод.

На истом зиду испод корнише, а изнад портала, по читавој ширини зида било је *Усиење Боіородичино (P V* и сл. 86). Остала је доста велика површина потпуно сљуштеног бојеног слоја и са десне стране сцене неке партије сасвим избеделих боја. На тим површинама се распознају анђели и неки апостоли који се нагињу ка одру, од ког је остао само део са ногама од колена на ниже. У горњем левом углу партије са очуваним бојеним слојем остао је један нимб. По положају то би требало да буде нимб Исуса Христа који стоји прихватајући Богородичину душу. То би значило, с обзиром да је бордура невисоко изнад Христа пресецала зид, да на овој

представи Успења нису била приказана врата неба са хоровима анђела около и унутар њих који дочекују душу. Вероватно је уместо тога било само небо као сегмент (можда зракаст) са неколико анђела с обе стране. С обзиром на ширину површине на којој се простирало Успење, са сигурношћу се може претпоставити да је композиција била проширена епизодама које претходе и следе самом чину умирања Богородице.

Циклус Страдања заступљен је двема веома оштећеним композицијама и двама фрагментима у једнако тешком стању. На западном зиду, изнад корнише и простора у коме су вероватно били медаљони високи око 70 cm, налазе се две композиције, *Руїање Хрисшу* и *Одрицање Пешрово (P V* и сл. 88). Фрагмент фреско-малтера на коме су обе композиције изгледа овако: лева половина сцене Ругања сачувана је скоро у пуној висини, а онда се фрагмент сужава под правим углом и до краја (отприлике до половине ширине Одрицања) захвата горњу половину обе сцене. Сцена Ругања била је компонована по познатом обрасцу: симетрија је наглашена са две грађевине и два свирача у рог (трубе), са сваке стране по једним, са трубама које су уперили један према другом. Иза њих је гомила људи, од које се највећи део искупио у средини иза Христа, који је морао бити насликан у средишњем делу где је боја потпуно истрвена. Групи људи с десне стране главе се назиру само у контурама, док се у оној са леве стране разликују чак и црте лица појединаца. Насликан је ту шаролико одевен свет, неки са сиријским капама и марамама које им покривају читаву главу, са шареним хаљинама, али већина је ипак гологлава. У левом углу је човек са чудном високом капом на глави, попут шубаре. Иза групе с леве стране је лак зид зелене боје, са бифором коју носи мено са капителом са стилизованим листовима, покривен кровом на две воде са кога на десној страни виси црвена драперија. Пандан овој грађевини је зграда с десне стране, у облику квадера, с изгледом античког храма, само је засведена бачвастим сводом, а таквог облика је и кров (зграда је окер). Изнад портала-бифоре на главној фасади (изгледа као на првој згради) налази се троугласти тимпанон углављен у бачваст кров.

Видљиви део *Одрицања Пешровоі* приказује уобичајено представљену архитектуру за ову композицију, постављену до „храма" из Ругања Христу, без бордуре која раздваја две композиције. То је зид који прави испуст, попут тростране конхе, иза које је Петар, који се види од паса на горе, са широко раширеним рукама. Обучен је у своју уобичајену одећу — плаву хаљину и жути огртач. У углу, с леве стране, једна фигура (претпостављам слушкиња), више се не разликује да ли је мушкарац или жена, представљена из профила, пружила је обе руке према Петру. Зид је љубичасте боје, а сама горња ивица је извучена црвеном. Испред конхе, на средини, види се једна глава с које је боја сасвим сљуштена, свакако Петрова, детаљ другог одрицања. Треће је свакако било с десне стране, на делу који недостаје.

Још две сцене из циклуса Страдања виде се у мањим руинираним фрагментима у највишој зони северне певнице, изнад корнише и зоне медаљона, од које су одвојени бордуром *(P VII;* сл. 83). Горе лево од прозора, на већем фрагменту, разазнаје се само да стоји неколико фигура у групи која испуњава читаву сачувану површину сцене. Те фигуре су, слева надесно, овако одевене: у зелени огртач, у сиву хаљину и плави огртач, у црвену хаљину и плави огртач и у жути огртач. По средини иду две паралелне, како се чини (нису сачуване у пуној дужини) жуте пруге. У питању је, скоро сасвим сигурно, *Скидање с Крсша.* На то наводи и положај тела треће фигуре слева (у црвеној хаљини и плавом огртачу), која изгледа стоји на лествама, а то су две паралелне жуте пруге. Сцену је немогуће реконструисати, јер је и са оно мало површине која је преостала боја добрано сљуштена, тако да се обриси тела једва и назиру, због тога не искључујем мање грешке у опису. Наравно, положај лестви и фигуре на њој је неоспоран, али број учесника, као и омашке у идентификацији боја нису неопозиво избегнуте. С друге стране прозора је још мањи део неке композиције из Страдања. Виде се доњи делови тела две фигуре, окренуте једна према другој, на зеленој површини тла. Фигура лево има плаву хаљину и жути огртач (Петар) и по положају ногу чини се да стоји усправно, мало забачене десне ноге. На десној страни хаљине, уз ивицу, види се clavus. Друга личност, чија се боја хаљине врло добро очувала, и издваја се у читавом горњем делу фресака у певници попут светлеће тачке, одевена је у плаву хаљину са жутим clavus-ом и сиви огртач, јако набран. Као да му се хаљина подигла од покрета, што је наговештено поклеклим ногама и откривеним листовима. По свему судећи, реч је о композицији *Хрисшовоі йолаїања у їроб*, која иначе нормално следи Скидању с крста. Изгледа да је ту било представљено само преношење тела, што није баш чест мотив.

Испод циклуса Страдања, изнад саме корнише, пружа се зона попрсја у медаљонима. Мада су се трагови сачували само у певницама, чини се да је она морала да опасује читаву унутрашњост наоса. Први разлог за овакву тврдњу је аналогија са осталим моравским грађевинама, којима је то једно од основних обележја (мада се у моравској уметности медаљони налазе у плетеници, раздвајајући зону стојећих фигура од зоне Чуда, редовно испод венца). Други је у томе што се сцене Ругања и Одрицања Петровог нису могле пружати све до венца, јер би у том случају доњи део представе био празан, што би сасвим пореметило њихову композицију. Њихов нормалан распоред и односи тела у простору могу се разумети само ако се између њихове доње ивице и венца налазила зона с медаљонима, као што је случај у певницама. У јужној певници, лево од прозора, изнад венца су медаљони са ликовима три персијска мученика: *Савела*, *Мануила* и *Исмаила (P VI* и сл. 82). Код прва два медаљона је бојени слој нешто више пропао, а код трећег су и партије инкарната веома добро очуване. Први с лева је *св. Мануил* (с҃ты маноил) (сл. 97). Оштећење је, попут кришке, ишчупало једну трећину медаљона. Медаљон је тамноцрвене боје, док је спољни концентрични круг, као и код свих осталих, за ступањ блеђи. На глави мученик има малу персијску капу плавог обода. Одевен је у зелену хаљину са бисерима око врата и украсним нашивцима на рукаву. Кратак плави огртач закопчан му је на десном рамену, тако да један крај пада иза леђа. Огртач има на ободу у висини груди нашивен украс. Млади мученик савијеном левом руком показује на десну страну. Боја инкарната као и нимба једва се разазнаје. До њега је *св. Савел* (с҃ты савель) у зеленом медаљону, док му је нимб црвен. На глави му је ћошкаста капа равног плавог обода, са шиљатим врхом на средини. Меки део који покрива теме је црвен. Одевен је у црвену хаљину

украшену плавим криновим цветићима и тачкицама. Хаљина има богато украшен окер оковратник. Огртач му је закопчан на левом рамену и обухвата леву руку спуштену на појас, док у десној држи крст. До прозора, у окерном медаљону, насликан је *св. Исмаил* [с҃ты исма(и)л]. Он има плави нимб, капу сличну Савелевој, осим што је црвеног обода и средњег ваљкастог дела уздигнутог као димњак, са бисерима напред и позади. Има плаву хаљину и црвени огртач са нашивеним оковратником беле боје са плавим биљним орнаментима. Десном руком није показивао ка Савелу, што значи да није био симетричан Мануилу, али је, држећи можда крст у десној, то чинио левом руком, тако да је група од три мученика гестовима била вероватно повезана у целину. Иначе, сва тројица су постављена потпуно фронтално. Голобради су, са косом до рамена очешљаном иза ушију. С друге стране прозора, у наставку фриза медаљона, остао је само мањи фрагмент попрсја на црвеној позадини медаљона. Плави огртач, односно само један његов мањи део, пада око леве руке непознатог мученика, као код св. Савела. Види се и сасвим мали део зелене хаљине са нашивеним украшеним оковратником.

У северној певници су сачувана три медаљона, на тако малој површини и у толикој мери оштећена да се једва може дати опис и одгонетнути стварни некадашњи изглед попрсја (*P VII* и сл. 83). Лево од прозора су мањи делови два медаљона. Од првог слева види се само део косе и окерна основа круга, тако да се не може разазнати никакав ближи податак о његовом изгледу. До прозора је медаљон некада црвене боје, која се скоро сасвим истрла, а глава се уопште више не може видети. Изгледа да је лева рука била дигнута до испред рамена. До прозора с десне стране је најбоље очуван медаљон у овој групи, окер боје, у коме је попрсје мученика с плавим нимбом. Мученик је гологлав, проћелавог темена, са траговима цртежа који показују да му је брада ишла скоро до груди. То је очигледно типизован изглед старог свеца-мученика, без индивидуализације. Он има црвени огртач, око врата украшен нашивком, који преко десног рамена пада иза леђа, а десну руку је подигао као у поздраву. Испод огртача носи светлоплаву хаљину, са окер нашивцима са црвеним шарама око чланка. У левој руци је вероватно држао крст.

Циклус Чуда је најцеловитије заступљен међу преосталим деловима љубостињског живописа и по две добро очуване сцене налазе се у свакој од певница, заузимајући читаву њихову површину изнад стојећих фигура. У источној половини јужне певнице (*P VI*, сл. 90—93 и табла у боји *II)*, испод венца, налази се најпознатија љубостињска композиција, *Исцељење раслабљеноī* (хс҃ исцѣлıаеть разслабленнаго).[245] Ова најочуванија фреска љубостињског живописа подељена је у две композиционе целине одвојене архитектонским кулисама, лево и десно од крстоликог базена с водом који је померен улево од центра композиције. Лево је Христос (ic҃ хc҃) испред збијене групе апостола, коју предводи Петар. Христос је са полуискораченом левом ногом напред, десном руком подигнутом до паса благосиља, а у левој, уз бок, држи свитак. Одевен је у своју уобичајену одећу: љубичасту хаљину са златним клавима и плави огртач, у који се умотао оставивши слободну десну руку и раме. На десној страни је усамљена фигура излеченог паралитика који, окренут леђима, носи оквир свог кревета усправивши га скоро вертикално. Главу је, дату у профилу, окренуо ка Христу. Две стране су јасно раздвојене архитектуром. Христ са апостолима је затворен једним зеленим равним зидом са две кулице на угловима. Иза раслабљеног и базена је раскошно сликана архитектура која по Јовановом опису (5, 1—9) треба да представља пет тремова или пет храмова. То је, у ствари, један трем од пет сводова или лукова ослоњених с предње стране на високе стубове. Први лук с леве стране је највећи и представља улаз. У њему су и врата са размакнутом завесом. У лунети над вратима је попрсје човека који указује десном руком на Христа. Зид који затвара трем са задње стране је подељен венцем на две хоризонталне траке и у сваком лучном отвору украшен са по две геометријске фигуре, квадратом или ромбом уоквиреним биљним стилизованим украсима. На десном крају је маска Океана.

На другој страни певнице је композиција *Хрисш и Самарјанка* (.... л.... ьве... м Сам(а)ра(и)ни). Подељена је на два дела, као и претходна сцена, лево и десно од прозора, који се налази на средини *(P VI*, сл. 89; табла у боји *III)*. Лево је Христ (ic҃ хc҃) који седи на стени, у својој уобичајеној одећи. Подигао је десну руку у гесту говора. Иза брда које затвара позадину су апостоли предвођени Петром који је први здесна. Још један апостол у црвеном огртачу постављен је фронтално до Петра, а остали су у групи иза прва два. Са друге стране прозора је Самарјанка, којој је доцније отворен прозор уништио велики део трупа и ногу. Чињеница да се бунар није могао видети (живопис у ширини од 10—20 cm око прозора је уништен), што значи да уколико је прозор био отворен кад је фреска сликана, композиција није имала ово веома важно обележје догађаја, као и то што је тело девојке (уколико је прозорски отвор првобитно био присутан) врло неспретно компоновано, говоре у прилог томе да је прозор пробијен после сликања. То не мора да значи да прозор није постојао у време грађења цркве, али га је могла у међувремену снаћи судбина прозора на другој страни певнице.[246] Девојка је, у гесту слушања и пажње, обучена у црвену хаљину и са белом марамом на глави, нагла главу ка Христу. У доњем делу чини се да се виде остаци ногу уз прозор, што би, уколико је о њима реч, значило да је девојка испод црвене ( у том случају краће хаљине) имала плаву дугачку хаљину, или, уколико то није тачно, да је реч о једном делу бунара крај кога се читав догађај и збио. Иза и десно од ње је град Самарија са бедемима, кулама и градским вратима. У граду се виде црква (ротонда) са куполом и зграда у облику грчког храма са кровом на две воде. Зидови су богато оживљени прозорима и отворима разних величина уоквиреним биљном декорацијом. Боја је нешто више страдала него на претходној композицији, тако да се Христове црте лица више не распознају, док су главе апостола мало мање оштећене.

У северној певници, у истој зони, приказане су још две сцене истог циклуса. Са леве стране врата, нагоре, *Помазање у Вишанији* [мариа магдалини ... аюші ... ді оу(че)нико(у)]. Накнадно пробијен прозор оштетио је леви део сцене на коме су били Христ и Марија Магдалена *(P VII* и сл. 95). У крајњем левом углу очуваног фрагмента је делић архитектонске позадине Христа и Марије Магдалене, љубичасте боје. Десно од прозора је група апостола која седи на клупи. Петар и још један апостол седе на предњој страни клупе, окренути ка

посматрачу а леђима један према другоме, док су сви остали, који изгледа седе на некој другој клупи, окренути према Христу и заклоњени телима ове прве двојице. У позадини је зид светлоплаве боје који затвара позадину у висини глава апостола, а иза апостола Петра зид се проширује у некакву правоугаону платформу, која носи балдахин од три бачваста свода на стубићима. Иза зида као да се назире дрво сугеришући дубину простора.

Другу половину певнице испуњава Христово *Исцељење слепог од рођења* [х͠с исцѣлаеть слѣпаг(о)]. Овог пута, за разлику од две претходне представе, и прозор је био елемент за поделу сцене *(P VII* и сл. 83). Лево од прозора је представљен чин самог излечења: Христос (і͠с х͠с), сасвим лево на очуваном фрагменту, кажипрстом десне руке додирује око слепоме, а овај, у погнутом ставу, ослоњен левом руком о штап са великом дршком подигао је десну руку у чуду и збуњености указујући на Христа. Слепи је обучен у сиву хаљину дугачку до колена, а на глави има сиријску црвену мараму са плавим пругама. С обзиром да је представа оштећена у делу иза Христа, није јасно да ли су апостоли били представљени или не, јер су могуће обе варијанте. У сваком случају, с десне стране сцене је скупина грађана, очевидаца збивања, у другом плану. Први од њих, у фронталном ставу, лепо се издваја од осталих. Леву руку са растављеним прстима подигао је на груди у знаку чуђења. Одевен је у плавозелену хаљину при дну оперважену белим платном са биљним орнаментима, а преко ње има црвен огртач, који му, увијен око леве руке, пада преко бока и иза леђа. На глави има исту сиријску капу као и слепац. Овај богато одевен грађанин на ногама има назувке од кожних ременова, који му обмотавају ногу. Десно иза њега је још један грађанин с истом капом, док се изглед и физиономија осталих не виде јасно. С десне стране прозора је слепи који, нагнут, пере очи над бунаром, што се не види докраја, јер је читав део од паса навише пропао. Занимљиво је да слепи овде има нешто дужу хаљину него на фрагменту сцене с леве стране. Иначе, сцена је јако страдала, као и претходна, јер су обијане ради бољег приањања малтера, постављеног приликом обнове 1850—1851. године.

Зона стојећих фигура заступљена је веома добро очуваним ликовима, изузев зидова наоса, на којима су фреске скоро сасвим уништене. С десне стране од главног улаза у наос, на западном зиду, до самих врата је мали фрагмент бојеног слоја на коме се виде трагови украса с бисером и драгим камењем *(P V* и сл. 86). По висини и месту на коме се налази, то може да буде само одећа Константина или Јелене из њиховог двојног портрета. Остаци других стојећих фигура смештени су у доњој зони северне певнице. Ту су фрагменти светих ратника, делимично испрани и оштећени обијањем *(P VII* и сл. 96). Први десно од врата је *св. Никита* (с͠ты никита), кратке густе црне косе и браде. Одевен је у окер хаљину и плаве панталоне и око ногу има окер обојке. Преко левог рамена му је пребачен и на десном закопчан црвен огртач. Опуштеном левом руком придржава буздован ослоњен на земљу, а у високо подигнутој десној држи копље. Нешто ниже од левог рамена има бели штит са црвеним сенкама. До њега, испод прозора, виде се остаци окер и плаве драперије, који су припадали неком облику који је сада немогуће одредити. Крајње десно, до ивице зида, види се само раме непознатог светог ратника у зеленом огртачу и са белим штитом, истим као и код св. Никите. Први на супротној страни врата је *св. Арета* [с͠ть(і) арео(а)], оштећене главе *(P VII* и сл. 83). Има дугачку окер хаљину поруб-љену бисерима и плав огртач. На ногама су му плаве ципеле са окер ђоном и врхом. Леву је руку подигао са дланом нагоре. До њега је *св. Говделај* (с͠ты говделае), коме је накнадно пробијени прозор потпуно уништио главу *(P VII* и сл. 83). Он је одевен у плаву хаљину до колена, са окер украсима на доњем рубу. Преко ње има црвен огртач закопчан по средини. Обе руке је подигао на груди и у десној држи крст. До леве ивице зида је млади голобради ратник у кратког црвеној сукњи и окер панцир-кошуљи *(P VII* и сл. 83). Левом руком држи штит врхом наслоњен на земљу.

Западни пар стубаца садржи најбоље сачуван део живописа, који у византијском свету обично није најважнији за упознавање вредности фреско-сликарства. У зони испод венца ликови су у целини очувани. Идући укруг од источне стране југозападног ступца, распоред је следећи: у горњој зони је попрсје *св. Пимина* (с͠ты пимин). То је проћелав старац, дугачке седе браде, одевен у ружичасту доњу хаљину, која провирује кроз рукаве, и маслинаст огртач са тиркизним аналавом *(P IX)*. Представљен је као столпник, јер му је труп усађен на капител. Обе руке је дигао до паса; у десној држи свитак, а леву је дланом окренуо ка посматрачу, покретом сведочења. Под њим је стојећа фигура *св. Симеона Немање* (с͠ты симеѡн српскы), у једном добро познатом иконографском обрасцу, са свитком који држи у левој и крстом у десној руци *(P IX* и сл. 101). Одевен је у окер хаљину и тамнољубичасти огртач са зеленом капуљачом на глави и аналавом. Текст на свитку гласи: придѣте чеда и послꙋшаите мене страхꙋ г͠нꙋ наоучꙋ вы. На северној страни ступца, у горњој зони, приказано је попрсје *св. Атанасија Атонског* (с͠ты аѳанасїе аѳонскы). Он је у светломаслинастој хаљини и тамноцрвеном огртачу, који му се затвара на грудима и симетрично пада преко руку, подигнутих до паса *(P IX* и сл. 100). Плави аналав обухваћен је црвеним гајтанима. У левој руци држи свитак, а у десној трокраки крст. Испод њега је *св. Сава Српски* (с͠ты сава прьви архиепкп срьбскы). Одевен је у свечану одору — сакос украшен црвеним круговима са плавим крстовима у њима *(P IX* и сл. 102). Под сакосом је стихар са епитрахиљем. На зглобовима руку су му наруквице. У левој руци држи јеванђеље, а у десној велики дрвени крст украшен седефом. Мада је горњи део главе нешто оштећен, ипак се види да је *св. Сава* имао тонзуру, као и на већини својих портрета. У горњој зони западне странице ступца је *св. Јован Колибник* (Коливит) [с͠ты і͠ѡ (коли)вн(ік)ь]. Носи једноставну монашку хаљину тамноцрвене боје и маслинастозелену мандију *(P IX)*. То је ћосав човек, средњих година, спеченог лица с кога се боја доста сљуштила. Левом руком, иза које му пада огртач, држи јеванђеље, а десном на њега показује. Испод њега је *арханђео Михаило* (арх͠агглъ міхаилъ), на свом уобичајеном месту у храму *(P IX)*, у пару са *арханђелом Гаврилом* на суседном ступцу. Он је одевен у своју војничку одећу: кожни оклоп, опточен металом на грудима, око врата и на раменима. Десном држи високо подигнут мач који је извукао из корица. Преко левог рамена му је огртач везан испод пазуха. На јужној страни ступца, коју од зида дели узан пролаз, насликана су два велика подвижника, *св. Акакије (Синајски)* и св. *Сава (Освећени)*. *Св. Акакије Синајски* (с͠ты акакие),

приказан до појаса, старац је кратке браде, обучен у црвенкастомрки огртач, који се закопчава на средини груди и покрива доњу хаљину, осим плавог аналава. Десном указује на свитак који држи у левој *(Р IX)* *Св. Сава Освешшени* (ст҃ы сава) је старац дуге седе браде, одевен слично *св. Акакију (Р IX)*. Његова хаљина је сива, мандија црвеномрке боје, а закопчава се и на грудима и око бутина. Десном руком благосиља, а у левој држи отворен, али неисписан свитак.

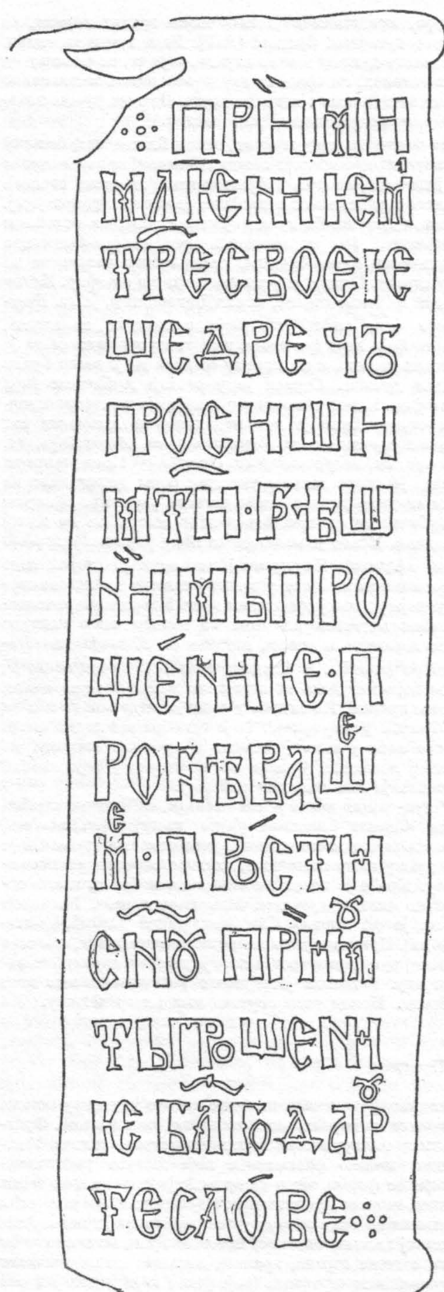
На северозападном ступцу са источне стране у горњој зони је допојасни *св. Козма Мајумски* (ст҃ы козма творьць). Одевен је у окер хаљину и љубичасти огртач, а на глави има кукул чија се два краја напред спајају у аналав *(Р X)*. Црте лица се не разазнају, јер је инкарнат у првом бојеном слоју веома оштећен, али се види дуга зашиљена брада у цртежу. На предњем крају капуљаче има златан крстић. Пред собом, дијагонално преко груди, обема рукама држи свитак са текстом (бж҃ствною славою ст҃еннаа и славнаа). Испод њега је стојећа фигура *Теодосија Киновијарха* (ст҃ы ѳеωд(о)сие кіновиархь), установитеља општежића (киновије). То је старац дуге седе браде, обучен у дугачку сивоплаву хаљину и окер огртач који му лево и десно пада преко руку на леђа са зеленим аналавом. Десном руком, дигнутом у страну, благосиља, а левом држи неисписан свитак *(Р X* и сл. 99). На јужној страни, горе, налази се допојасна фигура *св. Јована Дамаскина* (ст҃ы іѡ дамаскинь). Има сиријску капу од мараме на глави и бледоплаву хаљину, а преко ње маслинастозеленомрк огртач, који се закопчава на десном рамену *(Р X* и сл. 103). Десну руку је подигао, са прстима у знамењу часног крста пред грудима, а левом држи исписан свитак (дв҃ы отроковице · сь маріамь пр҃орочицею). Испод њега је стојећа фигура *св. Теодора Сшудијској* (ст҃ы ѳеωдωр стꙋдить). Обучен је у полумонашку-полусвештеничку одежду *(Р X* и сл. 98). На себи има доле стихар са набедреником и епитрахиљем, а горе фелон оперважен декоративном траком по ободу и око врата. На грудима му је украшени крст. Десном дигнутом у страну благосиља, а левом држи неисписан свитак. На западној страни, у горњем делу је допојасна фигура *св. Јосифа Мелода* (ст҃ы іωсіфь творьць). То је старац дуге седе браде *(Р X)*, обучен у зелену хаљину и окер огртач, чији је један крај ухватио заједно са доњим крајем свитка, а други заједно са горњим крајем, разапевши свитак са текстом преко груди (адамово исправлениие рад(ꙋ)и се дв҃о вгоневѣсто). Испод њега је *арханђео Гаврило* (арха)ггль гавріиль). Он је обучен у свечану одежду: тамноцрвену хаљину са лоросом и огртач нешто светлије нијансе исте боје (*Р X* и табла у боји *VIII*). И хаљина и огртач су украшени дискретно разбацаним стилизованим цветићима крина и круговима, и кружићима и тачкицама у формацији по три, плаве и понегде жуте боје. Левом руком испред себе анђео држи куглу, а десном скиптар, богато украшен. На кугли су монограми Т-Х-Д-К.[247] На северној страни су песници, *св. Теофан* и *св. Јефрем Сирин*. Први, (ст҃ы ѳеωфань творьць), у допојасној фигури, старац је дугачке браде, обучен у ружичасту хаљину са окер огртачем који му покрива предњи део тела и руке и затвара се са неколико аграфа на десном рамену *(Р X)*. Исписан свитак разапео је обема рукама (сьмьртныіе верѣе сломившаго). Други (ст҃ы еѳрем сі҃ринь), стојећа фигура, представљен је као човек зрелих година, са средње дугачком брадом *(Р X)*. Има кукул на глави, ружичасту хаљину и окер огртач, који се, за разлику од свих осталих, на средини груди закопчава са неколико копчи постављених једна до друге. Десном руком показује у страну, а левом држи свитак.

На источном пару стубаца, испод Благовести, боље су се сачувала два попрсја светих епископа, са сваке стране по један (и још три у фрагментима са десне стране). Са леве стране, испод арханђела, је непознати архијереј. Глава и део нимба су одвојени од тела, на посебном фрагменту. То је типизован лик старца-светитеља с дугачком седом брадом, главе нешто накренуте на леву страну. Одевен је у зелени стихар и омофор. Његов пандан са јужне стране, испод Богородице, је *св. Елеушерије* [ст҃ы елефт(е)рие]. Боја с лица се сљуштила, али по боји косе (на глави има тонзуру) види се да је средњих година, а по цртежу се види да је имао браду средње дужине. Одевен је у стихар љубичасте боје и омофор. Испод непознатог архијереја на североисточном ступцу било је пет медаљона са ликовима пет озарних мученика: *св. Јевсшашија, св. Авксеншија, св. Евіенија, св. Мардарија и св. Ересша*.[248] Први медаљон одозго је скоро сасвим уништен осим доњег дела на коме се виде делови плаве хаљине украшене бисером и љубичастог огртача непознатог светитеља на жутој позадини. Испод је медаљон са попрсјем *св. Авксеншија* [(ст҃ы) афѯентіе]. На црвеној позадини је старац седе коврџаве косе и браде у зеленој хаљини и плавом огртачу, који у десној руци држи крст. Испод њега је тешко оштећен медаљон на коме се назиру само контуре главе и рамена и делови натписа *св. Евіенија* или *Јевсшашија* (ст҃ы Є...). Следећи медаљон испод овога је, осим најнижег дела са остацима зелене и мрке одеће, сасвим пропао. Последњи у низу је медаљон са ликом *св. Ореста* [(ст҃ы) орєсть]. То је голобради младић смеђе кратке косе у плавој хаљини и црвеном огртачу, на црвеној позадини. Судећи по црвенкастој боји нимба, медаљон је био изложен пламену.

У луку изнад врата јужне певнице, са источне стране, је *св. Симеон Сшолйник* [(с)ты симеѡ(н) (сть)лпин/нкь] који од појаса навише извирује из оглавља стуба. Он је обе руке у гесту сведочења, дланом окренуо ка посматрачу. Краће је коврџаве седе косе и браде, главе покривене плавим кукулом. Има окер огртач. Насупрот овоме је *св. Данило Сшолйник* [(с)ты даніил/ь (с)тьлпн/(н)кь]. Приказан је на скоро истоветан начин, сем што у десној руци држи крст, а леву је дланом окренуо ка посматрачу. Гологлав је, дугачке распуштене седе косе и браде. Испод окер огртача има плаву хаљину.

### б) Припрата

Неколико фрагмената из слепе калоте једини су остаци живописа из горњих зона припрате, изнад венца. Фрагменти су сви груписани на западној страни калоте. У неколико мањих фрагмената није могуће распознати конкретне форме, мада се примећују неки делови већих облика, некакве лучне линије. Најзанимљивији је највећи фрагмент на коме се види доњи део трупа једног анђела у плавој хаљини опасаној црвеном врпцом, преко чијег тела, с десне стране, прелазе, изгледа, крила некаквог херувима или серафима (није јасно који је тип од ова два, јер се види само део доњег пара крила). С леве



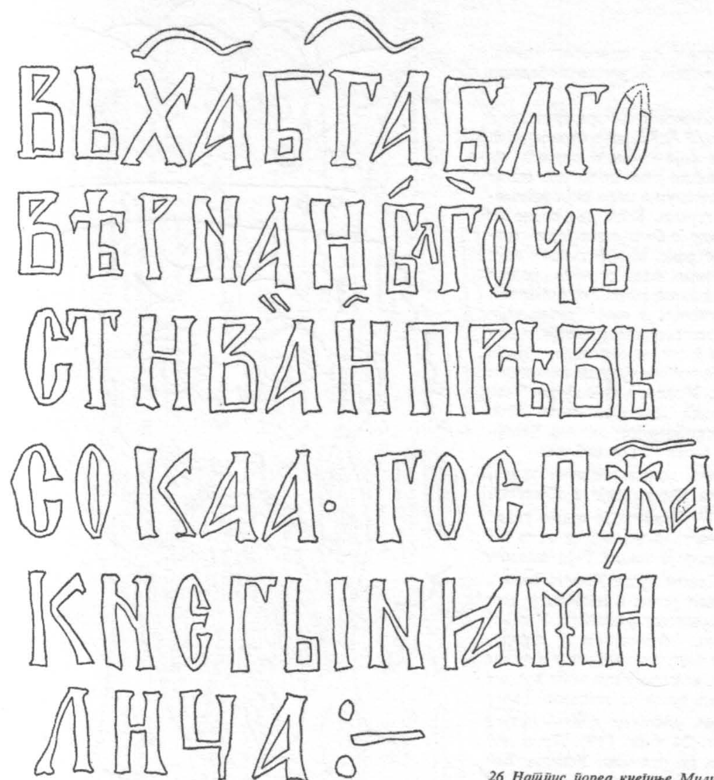
*25 Графичка реконструкција лика кнегиње Милице*

←

*24 Натпис на свитку Богородице из Деизиса*

стране поред анђела су, изгледа, степенице љубичасте боје, којом се често слика архитектура. Веома јасно се разликује да су у питању хоризонталне каскадне површине, попут степеника. По овом низу анђела у прстену око калоте, што је наговештено фигурама које се разазнају у фрагменту, то би могла да буде једна варијанта представе Христа са небеским силама, као она што је насликана у слепом кубету нартекса Марковог манастира (око 1370).[249]

На западном зиду су испод корнише сцене из циклуса Васељенских сабора. У средини је *Пети васељенски сабор (P I* и сл. 107—111 и табла у боји *VI)*, а лево и десно делови друга два сабора, који су се протезали другим половинама на северни и јужни зид. Да би се разумели делови сцена лево и десно од у целини сачуване композиције Петог васељенског сабора, треба од ње и започети опис. Важно је рећи да сцена с леве и десне стране око највеће групе фигура у позадини има велик натпис који подробно објашњава о којем је догађају реч (с͠тыи въселіенскыи· е· сьборь (т) ѯ͠е с͠тхь ѿтць·вы при великомь ц͠е июустиніанѣ· Вь нихже бѣхоу прьвосѣдалници· мина· константіна града аполинаріе· алеѯанрьскіи·домьнь андіѡхінскі и сьбраше же се вь константінѣ градь на злочьстиваго ѡригіена дидима же и евагріа). У натпису се наводе тачни историјски подаци — да је то Пети васељенски сабор, да се одржао у време Јустинијана са 165 светих отаца;



*26 Натпис поред кнегиње Милице*

и нетачни — да су му председавали патријарх Мина (био је то Евтихије), Домно и Аполинарије (живели су много раније).[250]

Око цара (Јустинијана), који седи на престолу у средини окружен иза леђа стражарима, симетрично су постављене две групе првосвештеника. Цар је на престолу окренутом мало надесно, и сам незнатно окренут на исту страну. Левом руком указује на првосвештеника са десне стране, као у разговору. Престо је дрвен, светлоокер боје, са овалним наслоном који се спушта ка рукохватима на угловима. На наслону, у висини рамена, штрче увис два декоративна рога. На левој страни бока, престо је сав украшен разним резбаријама попут малих прозора уоквирених шарама, као и клупе првоседалника са стране. Цар на глави има камелавкион са препендулијама на чијем крају виси плави драгуљ (сл. 109). Одевен је у љубичасти дивитисион са плавим биљним орнаментима и златним первазима и лоросом, а на ногама има плаве ципеле са златним украсима.[251] Седи на пурпурном јастуку, а ноге му почивају на супеданеуму. У десној руци држи велики свечан трокраки крст. Иза цара је телесна стража, четири гардиста у полукругу иза престола. Два војника са спољне стране (сл. 110) имају раскошне високе капе са косим пругама, леви зелену хаљину са црвеним орнаментима, а десни црвену са плавим. Гардист у десном углу држи копље, а онај у левом мач подигнут нагоре као копље, ухвативши га за сечиво. Двојица са унутрашње стране су гологлави. Десни је у зеленој хаљини шараној окер орнаментима, а леви у једноставној плавој хаљини. Не зна се ко од њих двојице држи копље скривено иза Јустинијановог нимба, јер стоји сасвим усправно тачно између њих. Лево и десно од цара су две симетричне групе, са по два првосвештеника напред који седе на клупама са наслонима, а ноге држе на заједничким супеданеумима за сваку клупу. Првосвештеници су различито обучени, као да се хтело истаћи њихово различно место у црквеној хијерархији. По одећи судећи, са сваке стране су по један патријарх и један архиепископ (или архиепископ и епископ са сваке стране). Прва двојица до цара су патријарси (архиепископи) (сл. 108 и табла у боји *VII*). Одевени су у сакосе и омофоре. Сакоси су са црвеним крстовима у плавим круговима. Архиепископи су, пак, у стихарима са рекама и полиставрионима и омофорима. У десном углу, одвојено од осталих, стоји мала група збијених фигура, иза једне фигуре епископа (архиепископа) у стихару и полиставриону са омофором. Он је окренут леђима главном делу сцене, са јеванђељем у рукама. Група је сигнирана „свети оци“, без имена. Оваква композиција сабора не садржи поделу на две странке, завађене различитим тумачењем учења Светог писма, лево и десно од цара.[252] Сам цар је представљен

у тренутку разговора са једним од првосвештеника. Свети оци су вероватно они чије је учење победило на сабору.

Лево и десно од Петог васељенског сабора су делови две друге композиције сабора *(P I)*. Са леве стране виде се ноге једне групе епископа који стоје, а одевени су у стихаре и омофоре; то је свакако само десни део сцене која је садржала идентичну поделу на цара који председава и завађене странке са стране. Већи део сцене се налазио на јужном зиду, а овде је била само једна трећина композиције. Са десне стране, на фрагменту који се простире скоро до ивице зида, виде се ноге једног епископа (архиепископа) и архиепископа (патријарха), одевених у стихаре, односно сакосе, са омофорима, који стоје на супеданеуму. По шематској композицији сцена сабора, то је група архијереја једне од странака, чији је други део, који је запремао две трећине укупне површине сцене, био на северном зиду. Уколико су сабори били постављени хронолошки, онда два фрагмента лево и десно од Петог васељенског сабора јесу делови Четвртог (лево) и Шестог (десно) васељенског сабора.

На источном зиду припрате, изнад средњих врата, у лунети је *Богородица* типа Одигитрије *с Христом* између два анђела (м҃ннр ѳ҃у).[253] Огрнута је преко главе и трупа мафорионом љубичасте боје, испод кога на чланцима руку и глави провирује плава боја хаљине и мараме *(P III* и сл. 112). Левом држи Христа (і҃с х҃с), који је наслоњен на њено лево раме, а десном руком указује на њега. Христ је у наранџастој хаљини. У левој руци држи свитак, а десном, испруженом у страну, благосиља. Лево је допојасна фигурица анђела у плавом хитону и црвеном химатиону, а десно у црвеном хитону и зеленом химатиону. Изнад врата је натпис: Домоу твоемоу подобаеть ст҃ини г҃и вь дльготоу днии — ѝктроу макаріоу хчр та́ха ѕ оутѹ] (црт. 24 и сл. 119). Први део је текст пс. 93,5 који се чита на празник Успења Богородичиног, храмовне славе Љубостиње.

Лево од врата, у зони стојећих фигура, уоквирени прислоњеним луцима, приказани су Богородица, св. Петар и јеванђелист Јован, здесна налево. То је био део *Деизиса*, чија друга страна није сачувана. Десно од врата остали су само прислоњени луци. Богородица *(P III* и сл. 115) типа Заступнице (м҃не ѳ҃у), са обема рукама у молитвеном ставу, десном држи исписани свитак (текст гласи (црт. 24): прими м҃лениѥ матре своеѥ щедре· что просиши м҃ти грѣшнимь прощениѥ · прогнѣвашеме · про́сти с҃нѹ приимѹть прощениѥ б҃лагодарѹ те сло́ве). До ње Петар (с҃ты петрь) држи свитак на длану леве руке, а десном благосиља *(P III* и сл. 114). Текст гласи: вьзлеѳблени м҃лює. Доњи део ногу апостола Петра и Богородице, заједно са Богородичиним супеданеумом, је примитивно ретуширан, вероватно крајем XVIII века. Јеванђелист Јован (с҃ты їѡ б҃гословь) је допојасна фигура, јер је сликан изнад североисточних врата која воде у наос *(P III* и сл. 113). У плавој хаљини и тамноцрвеном огртачу, он обема рукама држи отворену књигу са текстом: вь начело бѣ сло́во · и сло́во бѣ кь б҃ѹ и̇ б҃ь бѣ слово и̇ вса̀ тѣмь быше. Сцена Деизиса вероватно није укључивала неку другу представу Христа изнад лунете портала, пошто би потпуно пореметио логику распореда фигура у доњој зони и у зони Васељенских сабора. Најразумније је претпоставити да је Деизис с друге стране допуњавала група: Христос, Јован Претеча, и Павле и Матеј, гледано

*27 Графичка реконструкција кнеза Лазара*

слева надесно. У сликаним прислоњеним луцима с десне стране, односно у саставцима, сликане су гротеске човека-лава (сл. 117 и 118), а у троугластим површинама изнад глава светитеља и крст са монограмом **Ш-ХА-П-Х-П**.[254]

На западном зиду северно и јужно од врата су портрети чланова владарске породице.[255] На северној страни су *кнез Лазар* и *кнегиња Милица (P I* и сл. 104), а на јужној *деспот Стефан* и његов брат *Вук (P I* и сл. 105). *Кнегиња Милица* је представљена као жена од око четрдесет пет година, плаве косе и очију, округлог лица, нежног младалачког лика, мада јој се изблиза на лицу могу опазити и боре *(P I*, црт. 25, 26 и сл. 104 и 106). На глави, преко беле мараме, носи отворену круну са звездастим украсом на врху сваког језичка, а на ушима има велике драгоцене обоце. Одевена је у пурпурну хаљину (дивитисиј), украшену хералдичким криновим цветовима у ромбоидним пољима црвене боје нешто тамније нијансе, са манијаком, периврахијима, наруквицама и лоросом — све знацима византијског владарског достојанства. Сви делови хаљине су раскошно украшени златом и драгим камењем. Преко рамена јој је пребачен зелени плашт закопчан на грудима великом црвеном аграфом. Десном руком држи крст, који придржава

ВЬ ХА БГА БЛГО
ВѢРНЫИ И ПРѢВИ
СОКЫИ И БГОДРЬ
ЖАВНЫИ СТЕФАНЬ
КНЕЗЬ ЛАЗАРЬ · ВЬ
СѢМЬ СРЬБЛЮЕМЬ И
ПОДОУНАВСКЫМЬ С
ТРАНАМЬ ГОСПОДИ
НЬ

*28 Натпис поред кнеза Лазара*

*29 Графичка реконструкција лика Вука Лазаревића*

*30 Графичка реконструкција лика деспота Стефана Лазаревића*

левом. На ногама има црвене ципеле и стоји на црвеном јастуку. Натпис поред њене главе гласи: вь х͠а б͠га б͠лговѣрна и б͠лгочьстива и прѣвысокаа госп͠жа кнегыня Милица.

Поред ње, до врата, је *кнез Лазар (Р I*, црт. 27, 28 и сл. 104). То је човек педесетих година, густе коврџаве смеђе и на рамена распуштене косе и густе браде исте боје. Он је одлучних оштрих црта на издуженом лицу, са истакнутим чеоним јабучицама и јагодицама на образима. На глави има отворену круну, несиметрично поређаних зубаца.[256] Одевен је у истоврсну хаљину као и Милица мркољубичасте боје, са танким плавим врежастим шарама. Преко рамена му је, на исти начин као и код Милице, пребачен црвени плашт, закопчан на грудима плавом ромбоидном аграфом. Десном руком држи крст а левом акакију. На ногама има мркољубичасте ципеле и стоји на црвеном јастуку. Поред главе му је натпис: вь х͠а б͠га благовѣрныи и прѣвысокый · и б͠годрьжавныи стефань кнезь лазар · вьсѣмь срьблємь и подоунавскымь странамь господинь. И Лазара и Милицу благосиља Христ у попрсју из одсечка неба између њихових глава (сл. 116).

Са друге стране врата је *деспот Стефан (Р I*, црт. 30, 31 и сл. 105), приказан у добу од око 25 година. Раста је вишег од других ликова, леполиких црта, овалног лица и смелог израза. Светло плаве је таласасте косе и ретке браде. На глави има отворену круну, исту као и кнез Лазар, али симетричних зубаца. Круну му стављају на главу два анђела, који му предају и мач. Леви анђео је у црвеној хаљини и зеленом огртачу а десни у плавој хаљини и црвеном огртачу. Стефан има пурпурни дивитисиј („коласту аздију"), са хералдичким златним двоглавим орлом у златним круговима. На рукама су му нашивци (периврахији и наруквице), а око врата манијак и по средини тела и око паса лорос, чији је крај пребачен преко Стефанове леве руке. У десној држи крст а у левој акакију. На ногама има златне ципеле и стоји на црвеном јастуку. Поред главе је натпис: вь х͠а б͠га благовѣрныи и прѣвісокыи и б͠годрьжавныи стефань деспоть · всѣми срьблємь и подоунавскымь странамь господинь.

Лево од Стефана, до зида, је његов брат *Вук (Р I*, црт. 29 и сл. 105). Нешто нижи од брата, грубљих је црта лица, пунијих образа. Смеђе је косе, која му под круном у кратким коврџавим шишкама пада на чело, и браде, нешто дуже и гушће него у Стефана. На глави има круну типа стеме, али не сасвим јасних горњих облика. Вук је у широкој плавој хаљини, без нашивака и лороса, са жутим и црвеним звездастим украсима у тамноплавим ромбоидним оквирима. Преко хаљине има црвени плашт на коме су извезене жуте врежасте шаре, који му покрива скоро читаво тело, а закопчава се на десном рамену. У десној руци држи крст а леву је подигао на груди. Боја ципела се није сачувала, али се види да испод ногу није било јастука, као код других ликова. Поред главе су извучене линије за натпис — али он никада није био исписан.

ВЪХАБГАБЛГОВѢРНЫИ
ИПРѢВЫСОКЫИИНЕГОДРЪ
ЖАВНЫИСТЕФАНЬДЕСПО
ТЬ·ВЬСЕМЬСРЬБЛЮМЬ·И
ПОДУНАВСКЫМЬСТРА
НАМЬГОСПОДИНЬ

*31 Натпис поред деспота Стефана*

## В. Иконографија

### а) Наос

Са својим недовољно сачуваним живописом, Љубостиња не може да пружи основу за нека шира иконографска истраживања и општије закључке. Далеко више сцена, којих је морало бити четрдесетак, није преостало ни у фрагментима. Па ипак, постоји седам композиција чије стање дозвољава поуздан суд о садржини слике. То су: Благовести, Ругање Христу, Одрицање Петрово, Исцељење раслабљеног, Христ и Самарјанка, Помазање у Витанији и Исцељење слепог од рођења.

*Благовести (P VIII* и сл. 87) поштују одређену иконографску схему, која се први пут јавља у време Палеолога и чије се карактеристике везују за став Богородице, због тога што арханђео у овој сцени илуструје окамењени прототип још из првих времена хришћанства. За положај Богородице тога типа Благовести битно је што је окренула длан десне руке коју је подигла до груди и што, нагнуте главе ка анђелу, као да разговара с њим. Живи гест Богородице, у најлепшим примерима овог иконографског типа, наглашен је благим окретом трупа на супротну страну од оне на којој је анђео, што добија још већу динамику у односу са архитектуром у позадини, која је оријентисана ка арханђелу и стварном или замишљеном центру композиције.[257] Љубостињска композиција показује колико је времена протекло од тих првих приказа ове иконографије, и како је садржина добила неке друге, мање динамичне облике. Богородичин став на столици, наиме, скоро је сасвим фронталан; видимо да је сликар сасвим издужио седећу фигуру Богородице, не знајући или не хотећи да искористи ефектно скраћење бутина. Глава је, додуше, окренута ка арханђелу, али је остала усправна — нагињања нема, нема ни оног живог израза у разговору. Од пређашњег типа неизмењен је остао покрет десне руке, дигнуте на груди, са дланом окренутим према арханђелу. У дослуху са слабљењем разумевања садржаја, исказаног динамичким односом става тела и главе и положаја архитектуре у позадини, јесте окретање архитектонске конструкције на страну супротну арханђелу и месту на коме се догађај одвија. И по изгледу архитектура у позадини Богородице не одговара оној која затвара позадину арханђела, чиме је изгубљена још једна нит која је могла да повезује ранији модел ове представе из времена Палеолога и његову касну варијанту.

При том је важно истаћи, и поред ове дисхармоничности основних елемената сцене, који су бивали у другачијем реду у време пуног живота овог типа Благовести, да је неоспорно проистицање љубостињских Благовести

од поменутог палеологовског типа.[258] Но, то не значи да је ова сцена у Љубостињи изгубила све вредности које је раније имала. Основни дух композиције, невиност и благи стид Богородице, љупкост израза и суздржаност у испољавању најјачих емоција, све те вредности су заступљене и на овој фресци Благовести. Један детаљ илуструје чињеницу да се није толико променио квалитет контемплативних вредности композиције колико су средства за њихово постизање постала уздржанија и, као, ограниченија. Да Богородица није удобно заваљена и опуштена док прима вест од арханђела изричито говори положај ногу, стопала и драперије на потколеници. Наиме, неједнака висина стопала на супеданеуму је податак да је Богородица повукла у изненађењу десну ногу унатраг, istуривши колено, при чему се на њему драперија затегла, набравши се на доњем делу леве ноге. По типу, Богородица из Благовести се нешто разликује од оне коју знамо као Одигитрију, сликану у лунети портала припрате. Ова је виткијег тела, ужих рамена и истакнутог врата, очигледно тип млађе девојке, за разлику од зреле жене која је оличена у Одигитрији.

Поштовање иконографских типова уметности из времена Палеолога показује и сцена *Ругање Христу (P V* и сл. 88).[259] Два свирача у симетричним положајима, са трубама у које свирају један према другом, обједињују групе с леве и десне стране, док је у средини велика група људи која окружује Исуса. У Нагоричину, где је Ругање представљено на класично симетричан начин, распоред је нешто друкчији, јер је иза Христа свесно остављен празан простор, и тиме, као и ставом Христовим, наглашена његова истинска божанска величина. Док су у Љубостињи свирачи у првом плану (исти је случај у Св. Николи у Прилепу), у Нагоричину су иза групе људи, лево и десно, издигнути за висину паса повише њих, оформивши посебну геометријску фигуру, делтоид, са телом Христа као једном од дијагонала и физичким центром и осом симетрије композиције. Идеја је и у Христовом мирном ставу, који нарушавају само руке које одбијају два ругача, добила свој пуни израз, будући да су сви остали учесници у живим и слободним покретима, и да ниједан осим Христа није дат фронтално. Савршено мирна и складна архитектура градског зида, ритмично понављаних отвора и једноставног украса, савршена је допуна замисли. Мање способан сликар Ругања у Светом Николи у Прилепу користио је другу, свакако старију шему, но у којој симетрија није била најстроже поштована, мада су неки принципи исти. Тако, рецимо, свирачи рога, који су своје инструменте уперили равно Христу у уши, са Христовим телом сачињавају одређену геометријску фигуру (правоугаоник насађен на троугао чији је врх код Христових ногу), која истиче божански лик Христа. Важна разлика између сцена у Нагоричину и у Св. Николи је Христова одећа — у првом случају хаљина је попут вреће, у другом свечана племићка одежда — јер показује да се у Св. Николи сликар служио непосреднијим начинима да истакне Христову личност. Још један елемент садржаја слике је у Св. Николи другачији, а то је што гомила више није раздвојена у две групе, већ се у полукругу концентрисала око Христа. И архитектонске кулисе нису мирне и свечане — камерне — већ отварају простор у дубину, са зградама у угловима, окренутим ка средишту сцене. Трећи тип Ругања, који показује елементе и једне и друге композиције, налази се у Лесному.[260] Ту је група ругача подељена у две гомиле, али не онако строго раздвојене и не толико удаљене једна од друге. Кретање ругача је далеко слободније; ту су драмски садржај приче и богатство детаља основни мотив. Но, камерни сценски декор, у виду равног зида који затвара сцену, је одржан. Христова одећа јесте „џак-хаљина" (далматика), али украшена попут богате племићке одежде, а несумњивост изузетног карактера и значаја његове личности истакнута је супеданеумом правоугаоног облика на коме стоји. Постоји у нашој уметности још један тип Ругања, који је заступљен сценом у Матеичу, но он је веома много удаљен од споменутих композиција и заснован на друкчијем иконографском обрасцу. У Љубостињи није сачуван лик Христа, те не можемо знати његов тачан изглед, али по левој страни сцене, са групом ругача, види се да композиција није почивала на строгим законима симетрије. Фигуре у групи обрађене су врло слободно, неке од њих су окренуте и на супротну страну од Христа, па је, свесно или несвесно, морао бити умањен онај ефект величанствености Христове у читавој тој ругачкој гомили која се устремила на њега. Гомила је равна, са трубачима у истом нивоу са њом, који нису смештени у саме углове, као у Св. Николи и Леснову, или издвојени на врху леве и десне групе ругача као у Нагоричину, па тако није ни била остварена геометријска фигура коју чине тела свирача и њихове трубе са телом Христа и која истиче хијератичност сцене. Гомила ругача распрострта је по читавој површини композиције, без раздвајања, али је највећа група чинила полукруг око Христа, попут решења у Св. Николи. Свакако да се љубостињски сликар служио неким обрасцем сличним ономе из Св. Николе, јер и архитектонска позадина на сличан начин обележава простор са две зграде у угловима. Те грађевине, исто тако, много подсећају на оне из Св. Николе. Грађевина у левом углу исто је представљена само једним зидом, са једном страном заломљеном ка центру, а истог је типа и „храм" у десном углу, са бачвастим кровом и троугластим тимпаноном у забатном луку крова на предњој фасади. У Љубостињи су, изгледа, били изостављени дечаци који се ругају клечећи у доњем делу композиције и који су, у блиском контакту са Христом (у Нагоричину и Св. Николи уз ноге Христове), били важна компонента садржаја. У Леснову се види да је тај детаљ изгубио важност и смисао који је имао у ранопалеологовским сценама Ругања; удаљени скоро у угао гомиле, они илуструју жељу за причом, која је општа карактеристика уметности пуног четрнаестог века. Љубостињски образац Ругања илуструје велике промене схватања које су се дешавале у временима пред последњи велики узлет средњовековне српске уметности, но који из неколико разлога не може да буде основа за општи суд о вредностима читаве љубостињске иконографије.

*Одрицање Петрово (P V* и сл. 88) је било вероватно подељено у три епизоде[261], али то се не може поуздано тврдити јер недостаје десна трећина сцене. Доста је необичан централни положај Петров са симетрично раширеним рукама, наглашен увлачењем зида, попут неке апсиде. Величине Петровог тела у средини и мали простор с десне стране, где се фреско-малтер није задржао, помало доводи у сумњу могућност да је Петров лик био и трећи пут приказан (вероватно поднимљен и замишљен са певцом са стране). Епизода са слугама поред ватре била је под зидом, а глава чије се теме види и која стоји у централној оси композиције вероватно такође припада Петру. Ова сцена је била

посебно развијена у палеологовској уметности, с обзиром да се савршено уклапала у њену тенденцију ка наративности, наметањем симултаног тројног приказивања Петровог лика. Посебну вредност у тако развијеној иконографији добија сликана архитектура, која својим разноликим формама или поделом на хоризонталне зоне омогућава размештај фигура по дубини, дајући причи оквире ближе реалном простору. То све обогаћује догађај нагонећи нас да Петров лик пратимо по читавој сцени. Лепе примере овако разгранате композиције пружају Одрицање Петрово у Св. апостолима у Пећи[262] и Грачаници.[263] У Св. апостолима архитектонске кулисе нису поделиле сцену на зоне, али живописношћу облика и њиховим различитим перспективним усмеравањем, подстичу активно суделовање посматрача, те се Петрови ликови чине покретнима, као кад би се на истом филмском платну вршила пројекција различитих фаза догађаја који се збио у једном декору. У последњој Петровој појави (крајња десна фигура) понавља се истоветни симетрични став као и у Љубостињи. С друге стране, Грачаница репродукује у „дворској школи краља Милутина", радо коришћену поделу на хоризонталне зоне помоћу зидова који сугеришу просторну и, у овом случају, временску даљину. Ту је остварена монументалнија композиција, са нагласком на њеној симетрији, што је нова вредност у односу на Св. апостоле. Другачије схеме имају Св. Климент[264] и Матеић[265], што је наметнуто и несиметричном површином зида на коме се сцена налази. У Св. Клименту постоји једна архаичнија варијанта, у којој је Петар приказан само два пута. Вероватно је у Љубостињи схема била попут грачаничке, с неким мањим изменама и поједностављењима. У Грачаници је, наиме, у средини горњег дела сцене Петар са слушкињом, која је у вратима, десно је приказан како плаче, а доле је епизода код ватре. У Љубостињи је слушкиња у левом углу сцене, иза зида, а Петар у средини, са нешто другачијим покретом него у Грачаници. У том покрету има извесне ретардирајуће монументалности тринаестог века. Епизода са ватром је идентично постављена, у првом плану. Треба претпоставити да је и сцена Петровог плакања била заступљена у Љубостињи на изгубљеној партији фреске. Дубина је била постигнута, на сличан начин као у Прокупљу, само једним зидом иза кога вире допојасне фигуре.[266]

Најближа Љубостињи је сцена Одрицања у Полошком, која има, чини се, исти предложак (по очуваном делу љубостињске композиције).[267]

Очуване сцене из циклуса Чуда у певницама с обзиром на своју целовитост, пружају прилику и за садржајнија проучавања, без обзира на то што остале сцене из овог циклуса више не постоје. Проучавања иконографије Христових чуда показују да је сасвим уобичајено груписање три од четири приказане сцене, наиме: Исцељење раслабљеног, Исцељење слепог и Христос и Самарјанка. Примећено је да се сцене везују у многим споменицима, неки пут издвајајући се из групе других представа Чуда (на пример, Монреале). П. Андервуд је свестрано проучио све аспекте веза ових чуда једног са другим, као и њихов однос у садржају живописа или сликарства једне цркве према њиховом теолошком значењу.[268] Још је Мије у свом великом делу о иконографији запазио груписање ових догађаја у циклусима, али није обратио довољно пажње на ову појаву, сврставши је само у низ сцена литургичког циклуса.[269] Све три сцене везане су и у црквеном календару, као четврта, пета и шеста недеља после Ускрса. Све три сцене су преузете из Јеванђеља по Јовану. Неки научници претпостављају сасвим рану литургичну везу ових делова, још за Јованова живота. Одатле следи и рано заједничко приказивање ових сцена у хришћанској иконографији (не увек у најближој вези, али најчешће се међу одабраним сценама чуда налазе и ова три). У време формирања касновизантијског програма декорисања цркава, постојало је неколико метода на основу којих су груписане сцене из овог циклуса.[270] Мада има споменика код којих је ред међу сценама једнак ономе у приручницима или књигама што су за сада познате као иконографски извори (не у погледу детаљних упутстава, већ у погледу концепције распореда), очевидно је да су више коришћени неки други, за сада још непознати методи.[271] Можда је исправније рећи да је распоређивање сцена у црквама било условљено читавим сплетом разних околности, од теолошког образовања наручиоца или наручилаца, до њиховог укуса, као и моћи сликара да одговори захтевима једног или другог. Од цркава на нашем тлу које приказују повезано Исцељење раслабљеног, Христа и Самарјанку и Исцељење слепог, Андервуд набраја Сопоћане, Хиландар и Дечане (Љубостињу, наравно, није могао да позназе)[272], док Мије наводи још и Раваницу.[273] Ове три сцене повезане су, уз Христово предавање у храму, и у своду западног травеја у Св. апостолима у Пећи. Различита места која су циклуси Чуда заузимали у цркви, уколико их је уопште било, изискивала су и различите начине повезивања. Тако су у Дечанима сцене размештене у сегментима крстастог свода, а у Хиландару су повезане и постављањем једне до друге (Исцељење раслабљеног на западној страни јужне певнице, Христос и Самарјанка на ступцу до певнице) и супротстављањем (Исцељење слепог на западној страни северне певнице, наспрам Исцељења раслабљеног).[274] Истоветан однос остао је и у Љубостињи, само су све три сцене померене за једно место ка главној апсиди: Исцељење раслабљеног са западне стране јужне певнице на источну страну исте певнице, Христос и Самарјанка са источне стране југозападног ступца на западну страну јужне певнице, и Исцељење слепог са западне стране северне певнице на њену источну страну. Андервуд претпоставља да је у овом касном раздобљу средњовековне уметности заборављено значење три представе везане за тајну крштења и да је остало само механичко преношење распореда.[275] Мислим да није лако до краја бранити такву хипотезу, с обзиром на стварно теолошко образовање средњовековних иконографа. Укључивање сцене *Помазања у Вишанији* у певничку декорацију може се објаснити са више аспеката. У литургији на недељу слепог (шеста недеља по Ускрсу) чита се из Јована (8) о Христу и прељубници (Марији Магдалени).[276] По црквеном календару недељи раслабљеног претходи недеља мироносица, од којих је једна Марија Магдалена. Међутим, све ове теолошке спекулације могу да буду мање убедљив разлог од онога који Андервуд наводи као чест у распоређивању и повезивању сцена Чуда уопште.[277] У њима је, наиме, чест мотив стваралаца иконографије показивање Христовог спасења и чудотворних излечења и преобраћивања једнако упућена читавом човечанству, те стога и припадницима оба пола подједнако, какав је случај у Љубостињским певницама.

Анализирајући *Исцељење раслабљеноī* и дајући исцрпне описе свих њему познатих и релевантних представа ове композиције, Андервуд их, веома логично уосталом, дели на оне које имају највећи број детаља и оне са

мањим бројем, као и на оне које представљају обе фазе сцене и оне које представљају само једну од њих.[278] Он примећује да нема велике временске разлике између представа које (уколико се односе само на једну фазу догађаја) приказују Христово обраћање раслабљеном у кревету и оних које приказују сам чин излечења, тј. раслабљеног како носи кревет на леђима.[279] Свакако је исправно његово тумачење да најразвијенији тип овог излечења има пет елемената: раслабљеног у кревету, раслабљеног са креветом на леђима, базен, храм и Христа са ученицима.[280] Међутим, од три представе овог чуда, које он наводи као комплетне са свих пет елемената, у рукопису из Ивирона бр. 5. базен са водом заступљен је само као схематски приказана вода између две аркаде, док је у Кахрије-џамији мозаик толико оштећен да се не може рећи да ли је представа била целовита. У Дечанима недостаје раслабљени у кревету. Стога можемо заиста посумњати у Андервудову тврдњу да комплетна представа садржи ових пет елемената. Можда је прецизније рећи да би у смислу доследности праћења текста из Новог Завета, најцеловитија засад непозната представа све те елементе требало да садржи. Оно што је Андервуд исправно уочио то је да до краја XIV века, отприлике, иконографија ове сцене стагнира (изабиру се само различите фазе излечења паралитика, или како лежи у кревету или са креветом на леђима, или обе), а онда се уводи једна нова епизода — разговор раслабљеног са Јеврејима.[281] Љубостињски сликар је, као више пута дотада, изабрао иконографију која није наративног карактера *(P VI*, сл. 90 и табла у боји *II)*; он не препричава епизоде, већ приказује тренутак из јеванђеља по Јовану (5, 8): „Рече му Исус: устани, узми одар свој и ходи." У сцену су, осим друге епизоде, тј. раслабљеног у кревету (по Андервуду) укључени сви елементи: пралитик са одром који носи, базен с водом, храм и Христос са ученицима. Исти број елемената имају и ове композиције у Св. Никити[282] и Монреалу (ту је додат и детаљ анђела који силази да узмути воду)[283], али је распоред елемената и њихов облик сасвим другачији. Од ове две композиције Љубостињи је много ближи Монреале. У обе композиције Христос и раслабљени одвојени су базеном који је у првом плану, а идентичан је став тела раслабљеног који је кренуо од Христа, док му је глава окренута ка њему. У Св. Никити паралитик је окренут читавим телом ка Христу, а базен се налази иза храма. Истицање базена у први план има посебан значај у овој сцени, с обзиром на везу коју има са тајном крштења. Ваља истаћи и крстолики облик базена у Љубостињи — још једна црта која повезује ову сцену и крштење. У Монреалу базен је кружног облика и то наглашава иконографску вредност љубостињског Исцељења, с обзиром на сразмерно мали број сцена са таквим обликом базена. Богат архитектонски декор храма још је једна особеност љубостињског Исцељења. Он се састоји од пет сводова ослоњених с предње стране на стубове, као што се обично представља.[284] Величином и обликом нарочито је наглашен први лук с леве стране, као портал кроз који се улази у простор између стубова и зида што затвара храм са задње стране. У тако замишљеном архитектонском облику — коме не недостаје скоро ништа од стварног амбијента у коме се, по јеванђељу, догађај десио — још један детаљ заслужује пажњу. То је мали гризајни лик у лунети портала, лик који представља философа Сократа (сл. 93). На другом месту покушао сам да расправим како је лик Сократа доспео овамо.[285] Мада ми се чини да се ономе што је урађено нема много шта додати, вреди поновити неке закључке. Дакле, реч је о типу Сократовог портрета који је заједно са стубовима и луком који га уоквирују пренет са неке античке представе, а најближа му је паралела познати саркофаг Муза из Лувра (сл. 94). Право значење и веза Сократовог лика са сценом исцељења паралитика били су ми и онда, а и сада ми изгледају докраја неоткривени. Најближе разјашњењу тада ми се чинила једна пословица коју су у XIV веку везивали за Сократа, сврставајући је у књигу његових изрека: „Када мудрац отвори уста то је као храм. Лепоте мисли и личности стоје као кипови." Мада мислим да се идејна веза Сократовог лика и значења пословице не може порећи, чини ми се да би разрешење требало тражити и на другом месту. Закључили смо да се иконографски најближа сцена љубостињској налази у Монреалу, с краја XII века. По неким елементима који у љубостињи алудирају на крштење, за шта се сцена везивала у самом почетку своје историје — као што је крстолики базен са водом, на пример — да се претпоставити да је прави прототип љубостињском Исцељењу настао и раније.[286] Наравно, не мислим да кажем да је Љубостињски сликар једноставно прецртао сцену; по распознатљивим особинама испољава се управо његов стваралачки печат. Али, оно што је, чини ми се, посебност љубостињске композиције, коју није тако лако одмах разабрати, а која је суштинска, то је *сведеносш* сцене на основне елементе, без ичега што одвлачи пажњу у неку другу причу. Нема никаквих других ликова поред раслабљеног, као што је то случај и са многим старијим представама (Ивирон 5, на пример); бунар, храм, Христос испред апостола, све је то распоређено са довољно простора, саставни делови су видни и издвојени, слободно „дишу", али и стоје у чврстој спрези. У свему, сличан утисак остављају и најраније представе ове композиције. Треба, рецимо, погледати са колико ненаметљивости Христос диже своју десницу, једва приметно искорачивши. У Монреалу, чији су мозаици настали у време ближе замишљеном праузору, Христос је моћно подигао и потпуно исправио десну руку, а покрет читавог тела, са истакнутом мускулатуром, снажно је наглашен (сл. 91). Разлика у схватањима двојице сликара у погледу сцене која представља исту реченицу јеванђеља је јасна. Можда је и Сократ, у временима у којима је и праузор могао настати, имао некакво место у иконографији, мада не видим конкретан начин на који је то било. Ову хипотезу не може да поткрепи, али може да употпуни, велика популарност коју је Сократ уживао у списима великих црквених отаца, управо у периоду у коме је настао, или на кога се ослонио, праузор љубостињског Исцељења раслабљеног. Осим гризаја са ликом Сократа, који се као уопштена појава може сматрати реминисценцијом на палеолошко наслеђе, постоји још један детаљ тога типа истоврсног порекла. Реч је о гротесци (маски) Океана што се налази у последњем касетираном делу зида који са задње стране затвара храм, са десне стране.[287] Мотив, за разлику од првог, нема никакво посебно значење изван онога што стварно јесте — широко прихваћен украсни детаљ.

Иконографски сиромашнија и далеко мање занимљива је сцена *Хрисшос и Самарјанка (P VI*, сл. 89). Накнадно пробијен прозор[288], који је оштетио средишни део фреске, не дозвољава нам да просудимо све њене вредности, но, и без тога, извесно је да је оса композиције био бунар код кога су се Христос и Самарјанка срели.

Изгубљени део слике би могао да нам покаже прави распоред појединости: да ли је Самарјанка већ везала крчаг за конопац да га спусти у бунар или га држи у руци; каквог је облика бунар, а каквог крчаг. Ти, уистину не толико значајни, детаљи не би много изменили слику; она је једноставна, али не спада у оне иконографски најупрошћеније, које, заправо, није ни лако дефинисати, јер неколико елемената садржаја варира од сцене до сцене. Христос, бунар и Самарјанка константа су композиције; њен се садржај без тога не може испричати. Елементи чије присуство није обавезно су град у позадини, апостоли и грађани. У нашој уметности XIV столећа не постоји ниједна представа Христа и Самарјанке лишена сва три промењива дела. У једноставној верзији у цркви Св. Никите, осим три поменуте константе стоји и град у позадини Самарјанке. Самарјанка у руци држи крчаг стојећи поред бунара кружног облика.[289] По сачуваном делу нагоричинске композиције Христа и Самарјанке, изгледа да је она била још једноставнија, јер садржи само Христа, девојку и бунар, који је крстастог облика. Не треба сметнути с ума да је у горњем делу, који је оштећен, било места за сликану архитектуру града. Поредити сцене из Св. Никите и Нагоричина нарочито је занимљиво, јер је живопис и једне и друге цркве дело истих уметника.[290] Детаљ са бунаром, који има различите форме, довољно говори о богатству иконографских мотива у време зреле ренесансе Палеолога. Није потребно посебно истаћи да се мотив крстоликог бунара везује за симболику крштења. Слично наглашену симболику има и лесновска фреска, но, иза брда у позадини Христа и Самарјанке поред крстоликог бунара, налазе се апостоли, који се, руком указујући на Христа, спремају за препирку с њим (Јован 4,27). Други део сцене — у континуираном начину представљања епизода, природјеном раздобљу ренесансе Палеолога — приказује Самарјанку како позива грађане да виде чудо: пророка Христа. Лесновски сликар је већ много спремнији за причу.[291] Тема његове сцене — која се састоји из две нераздвојене представе — није више разговор Христа и Самарјанке (Јован 4,1—27), већ и цео боравак Христа у Самарији (Јован 4, 1—44), где је акценат на првом делу приче, са Христом међу Самарјанима. Сцена у два одвојена дела са истим епизодама постоји у Дечанима.[292] Ребра крстатог свода служе као бордуре за две епизоде. Прва је сасвим једноставна; ту су три елемента: Христос, Самарјанка и крстолики бунар, али и апостоли, који, поређани у хоризонталном низу иза Христа, присуствују догађају. Друга епизода одвија се испред градских зидина, и Самарјанка зове грађане који излазе из капије да виде Исуса. Апостоли који су се поређали иза Христа, мада су уз њега, не разговарају с њим, јер им је он у разговору са Самарјанком потпуно окренуо леђа. Сликар је, инсистирајући на препричавању догађаја из јеванђеља, „пожурио" са апостолима, сувише их приближивши Христу, те они као да учествују у догађају онако како никад није ни било описано у јеванђељу. Другачију наративну варијанту догађаја тумачи сцена из Матеића.[293] Христ и Самарјанка су код бунара, док се читавом ширином позадине прострла архитектура градских зидина. Грађани стоје на зидинама и присуствују сцени. Ова доста сажето компонована сцена као да нас враћа на прве примере, нарочито на Св. Никиту, али грађани на зидинама говоре о проширењу иконографије, следствено општем току уметничких струјања у XIV веку. Љубостињски сликар, пак, и овог се пута доследно држао јеванђеља, наглашавајући значај речи Јованове (4, 14): „А који пије од воде коју ћу му ја дати неће ожедњети до вијека; него вода што ћу му ја дати биће у њему извор воде која тече у живот вечни." Али ту се нашао траг распричаности XIV столећа: апостоли у позадини сведоче догађају, но издаље, онако како се види из јеванђеља. Они су, наиме, видели сцену, али издалека. Кад су пришли, Самарјанка више није била ту. У јеванђељу по Јовану (4, 27) јасно стоји: „И тада дођоше ученици његови, и чуђаху се гдје *ђовораше* са женом; али ниједан не рече: шта хоћеш? или шта говориш с њом?" Занимљиво би било видети, да се сачувало, каквог је облика био бунар, и да ли је и у овој сцени био крстолик као у претходној, што би, у случају да јесте, дало посебну иконографску вредност љубостињској сцени. Веома је упечатљива и сликана архитектура града која понавља неке облике архитектуре из Никите, што је добар индикатор извора којима се љубостињски сликар служио, не само за сликану архитектуру. Један детаљ је исти као у Леснову, а то је марама на глави Самарјанке, која је пребачена само преко ивице главе, остављајући велики део косе откривеним.

Најнејаснија сцена у циклусу Чуда јесте *Помазање у Вишанији (P VII* и сл. 95).[294] Без обзира на то што сцена није до краја читљива, нема ни најмање сумње у њену идентификацију. Као и на претходној, и овде је накнадно отворени прозор однео драгоцене површине фреске, а ни део лево од прозора није сачуван. Анализирајући две композиције Помазања у Витанији, сагледаћемо разлике које могу да постоје у тумачењу ове сцене. Прва је из Мирошког манастира у Пскову (из 1156) и сликана је као последња сцена у циклусу Чуда, иза Излечења крвоточиве жене.[295] Сцена је као равном линијом подељена на два дела. Са леве стране је Христос, који седи накрај стола на великој фотељи са ногама дигнутим на седиште, а лево у дну је сићушна стојећа фигура Марије Магдалене која му држи (и помазује) ногу. У горњем левом углу је кула с једним прозором. Десни, нешто шири део сцене испуњен је столом на коме су бокал и две чаше, док иза њега седе фронтално четири човека, док је пети у десном углу, са стране. У десном углу је шематски приказана кућа као кула са двосливним кровом. Личности које седе за столом имају сиријске мараме на глави, осим једне, која се можда може идентификовати као апостол Јован. Чело стола је домаћин, Симон.[296] У Монреалу сцена је богатија учесницима и много лепше и вештије компонована, а садржина је препознатљивија и јаснија.[297] Христос је опет одвојен на левој страни, али је простор у коме је смештен стешњен у односу на псковски, као што се и велика лежаљка претворила у свечану столицу без наслона. Са друге стране стола у облику сигме је група од девет људи, од којих само двојица седе, а остали стоје иза њих. Први који седи у врху лука сигме је један од гостију са сиријском марамом на глави.[298] Други који седи у десном крају стола је Симон Губави, у профилу, на месту на коме се и у Пскову налази, чак са скоро идентичним гестом. За разлику од псковског, он овде нема сиријску мараму. Важна промена је и у томе што се број гостију смањио на једног, а број апостола повећао. Друга је промена то што је у причу укључена и епизода с Јудом који стоји са десне стране у углу, иза Симона Губавог, и подигавши леву руку изговара речи: „Зашто се ово миро не продаде за триста гроша и не даде сиромасима?" (Јован 12, 7). Тај детаљ посебно наглашава издају Јудину, која је следила овај догађај (једино је по Луци помазање епизода из средине Христових учења)[299],

и у исто време страдање Христово, које је и Христ најавио речима да је овим помазањем припремљен за укоп. У том погледу је важан детаљ боца са миром, која је представљена под ногама Христовим, велика попут крчага. Архитектура у позадини затвара читаву ширину сцене и симетрична је, попут већине кулиса у Монреалу, облицима који наглашавају распоред и положај маса у првом плану. Марија Магдалена је, нешто мања од природне величине, склупчана поред Христових ногу. Неколико заједничких чинилаца постоји на обе сцене. То је сто за којим седи (или седи и стоји) група која се састоји од гостију и апостола (број варира) и у којој је сталан домаћин Симон, то је Христ, издвојен од групе, и седи на посебној столици, и, најзад, Марија Магдалена, која му, стојећи или седећи, помазује ноге. Стална компонента је и архитектура у позадини, која представља кућу и која може бити разних облика. Прича може, а не мора, да укључује епизоду са Јудом који протестује зато што је пропало скупоцено нардово уље. Сачувани део сцене у Љубостињи показује нешто искварен садржај. Стола, наиме, нема и апостоли седе на клупи у облику сигме; двојица (први с лева Петар у одећи карактеристичне боје) седе у првом плану, с предње стране клупе. То се лепо види по последњем са десне стране, који седи тик до другог апостола у првом плану, постављен у профил. Симона нема на сцени, јер би био јасно одвојен или положајем или марамом на глави.[300] Архитектура која у позадини затвара групу апостола продужава се и преко ширине која је потребна да покрије све апостоле, и то на страну према Христу. То значи да је постојао наглашен размак између групе апостола, с једне, и Христа, с друге стране. Постоји један минијатуран детаљ који нам помаже да реконструишемо положај Христа, бар делимично. То је украсни рог који прекида слова натписа у доњем реду, истог облика као и онај на Јустинијановој столици у сенци Петог васељенског сабора у припрати. У доњем левом углу сачуваног дела сцене налази се површина благо заобљеног врха љубичасте боје. Пошто је сасвим сигурно да украсни рошчић припада столици, може се претпоставити да љубичасти део представља горњи део наслона. Како од крајње ивице фрагмента са леве стране до зида (што се поклапа са удаљеношћу леве ивице прозора од зида) има око 50 cm, то је таман довољно за смештање преосталог дела столице, која би, цела, заузимала ширину око 80 cm (рачунајући да иде до краја зида); део у коме је смештена група апостола заузима око 1 m. Међупростор је у доњем делу свакако заузимало и тело Марије Магдалене, које се продужавало и на део на коме је био престо са Христом. По томе је љубостињска сцена Помазања следила Монреале, док се у Пскову престо са Христом наслањао непосредно на сто, а Марија Магдалена је смањена попут карикатуре у левом углу. У погледу псковске композиције, не верујем да је њен прави прототип имао овакву смањену верзију фигуре Марије Магдалене, јер то одудара од сваког класичног канона византијске иконографије.[301] Занимљиво је да се љубостињски живописац овог пута не придржава дословце јеванђеља, што је био случај у ранијим сценама, као и да је по основној садржини њему ближа једноставнија и сажетија верзија псковског Помазања од комплекснијег монреалског, мада је у неким ликовним елементима (клупа у облику сигме, пропорције и компоновање маса) следио класичну поставку Монреала.

Варијанту садржаја ове сцене има једна композиција у Ресави, чија је појава остала само поменута, без коментара.[302] По датом цртежу види се једна стојећа фигура с десне стране како подигнутих руку разговара са неком другом фигуром у истом ставу чији су глава, велики део леђа и задњи део ногу уништени. Изнад њихових руку је посуда (с миром) која изгледа лебди у ваздуху. Сцена је покривена са три (трећи је уништен) балдахина на стубићима који затварају фигуре с предње стране, а на средњем лежи купола са три прозора на тамбуру. У свом опису Р. Николић је десну фигуру идентификовао као Јуду, а леву, уништену, као Марту.[303] Без обзира на основу ког јеванђеља је сцена насликана, приказивање Марте у разговору са Јудом се не слаже са причама у њима испричаним. Уколико је цртеж показао читаву површину на којој је сцена била, онда на оштећеном делу нема места ни за један други детаљ, па би композиција била комплетна са реконструкцијом већ на очуваном фрагменту постојећих форми. Сходно томе, читава сцена се састоји из само две фигуре и једног детаља (суд који лебди изнад њихових руку) и архитектуре која покрива простор. Чини се да је идентификација са Јудом тачна и сада се поставља питање: где је приказано само помазање које је основна садржина сцене? Пошто се није налазило на површини која је приказана, можемо се упитати није ли било на неком од суседних зидова, а у том случају би очувани део био само издвојена епизода главног догађаја. У Богородици Љевишкој постоји једна композиција сличног садржаја, идентификована као илустрација стихире из службе на Велику среду, тј. прича о грешници која купује миро.[304]

Уколико би било тачно да је та сцена представљала Помазање Христово у Витанији, била би то прихватљива измена садржаја и значења ове слике, јер превага не би пала на чин помазања, који је симболично (како је и сам Христос изрекао) најавио Христово посмртно помазање миром, већ на споредну епизоду са Јудиним протестом због расипања скупоценог мириса. То би значило апсолутну превагу приче над симболиком слике. Предлажући могућност да се права сцена Помазања налазила на неком другом месту, негде у наставку овога фрагмента, нисам желео да сасвим искључим могућност самосталности ове епизоде. Но, у том случају њен садржај, као и њен назив, траже одвајање од онога што се до тада подразумевало под Помазањем у Витанији.

Последња очувана композиција из циклуса Чуда је *Исцељење слепог од рођења (P VII* и сл. 83). Његова иконографија је од најранијих времена била одређена текстом Јовановог јеванђеља, које догађај поставља на два места, са две епизоде: прва, кад Христос маже калом очи слепом, негде на путу, и друга, када слепи испира очи у Силоамској бањи и прогледава. Од најранијих представа сцена се дели на два дела; први на коме је Христос испред апостола или сам у тренутку кад помазује очи слепом, и други са слепим који испира очи над базеном с водом.[305] У неким ретким случајевима постоји само једна епизода са приказом главног догађаја са Христом који помазује очи слепом, а неки, још ређи, примери илуструју и три епизоде.[306] Основни елемент сцене, садржан у свим представама, јесте Христос са слепим коме помазује очи. Остали делови су мање или више променљиви. Најчешће су присутни апостоли који прате Христа и слепи који испира очи. Веома значајан детаљ је базен са водом, који је реминисценција на симболику крштења, са којом се ова композиција (као и Исцељење паралитика и Разговор Христа и Самар-

јанке) повезује. Ову везу показује и базену раваничкој фресци, крстоликог облика (тачније, четворолисног). Но, да не мора увек само базен да означава баптизмалну симболику ове сцене, показује Монреале у коме слепац захвата воду са реке да би опрао очи.[307] С обзиром на најрепрезентативније порекло уметности Монреала, не може се сумњати да је сликару промакао овако значајан симбол. Вероватно река стоји као непосредна аналогија реци у којој се и Христ крстио. Веома чест детаљ је и сликана архитектура Силоамске бање, са пространошћу којом се обично представљају градови, као у дечанској композицији.[308] Леп пример савршено разложеног садржаја као и сликарски сјајно обликованих детаља у овој композицији постоји у Раваници.[309] На фресци се налазе сви из приче у јеванђељу познати елементи, изванредно распоређени и хармонизовани. Сликар је хтео да обе епизоде просторно повеже и композицију решава тако да апостоле заклања брдом у позадини, Христа ставља испред брда, а слепог представља нагнутог — делом трупа и главом у пејзажу као и Христос, али зато ногама и делом леђа затвореним позади сликаном архитектуром бање. Желећи да нагласи јединство садржаја у обе епизоде, оставља слепог у идентичном ставу ногу и трупа, као да му је оса симетрије била вертикала сликане архитектуре у позадини која се налази тачно на средини између две фигуре слепога. У Љубостињи ова фреска не показује такву ученост и сложеност замисли. Додуше, у компоновању садржине морало се водити рачуна и о просторној подели коју је наметао прозор, једини од свих певничких прозора у доњој зони који је био отворен у време живописања 1403. године. Узани део од десне ивице прозора до ивице певничке апсиде са те стране био је предодређен за слепога који испире очи у бањи. Ни прву епизоду Исцељења сликар није приказао држећи се дословно јеванђеља. Судећи по веома оштећеној партији иза Христа, на левом крају композиције, апостоли нису били представљени, мада то није сасвим извесно. Иза слепога једна група грађана посматра догађај, што је сасвим ретко у иконографији овог чуда. Њихово присуство би се могло објаснити наставком јеванђеоске приче о слепом у којој се приповеда о томе како су га одвели фарисејима да им објасни шта му се догодило (Јован 9, 13—16). Да је управо о њима реч говори нам богата одећа у коју су одевени, са сиријским марамама на главама, иста она у којој се појављују фарисеји у Изгону трговаца из храма или Суђењу Пилатовом и другим сценама. Њихово присуство такође додаје ново значење сцени, која је сада као чудо изведена и пред онима који не верују у ту манифестацију божанске снаге из једног човека. Ако овај детаљ не стоји у сценама излечења слепог које знам, извесно је да он има места у неким другим композицијама Христових чуда, као што је Излечење паралитика у Капернауму.[310] Остаје нам недокучена замисао о сликаној архитектури композиције у Љубостињи, јер је горњи део десне партије пропао, но сме се претпоставити да је постојала нека грађевина која је сугерисала бању. Фигура слепога десно од прозора је тек нешто повијеног трупа, јер није било довољно простора за реалнији приказ човека који се нагао над базен са водом да се умије. Ни базен више не постоји, али ни његов облик није из истих разлога могао бити раскошан, као у Раваници, на пример, но свакако је постојао, јер би сцена без њега била сиромашнија за један од кључних делова садржине.

По броју ликова, сразмерно су добро сачуване стојеће фигуре, попрсја и медаљони — чија иконографија није никад посебно изучавана, нити је била предмет неких ширих расправа и студија. Медаљони су најмалобројнији и, ако занемаримо један веома оштећен из северне певнице, у њима је увек приказан исти тип младог човека — са дугачком таласастом косом чешљаном иза ушију (реч је о *Савелу*, *Исмаилу* и *Мануилу* (сл. 97), тројици персијских мученика). Такав уопштени тип младог светитеља мученика јавља се у сликарству раног XIV века у Македонији. Извесна разлика између тог типа и онога кога би могли да представљају неки млади светитељи из Старог Нагоричина (св. Срђ и Вакх, св. Трифун и Мама, на пример) може се приметити у облику лица, које је у ових потоњих нешто уже и у доњем делу троугластије.[311] При том је и лице окренуто нешто више у страну, и сходно томе поглед је нешто искошенији. Такав тип, само са извесним променама које га приближавају попрсјима у Љубостињи, укоренио се у мањим споменицима Македоније средином и у другој половини XIV века. Мученик-светитељ у Богородици Болничкој у Охриду већ показује дефинисане измењене црте, заобљавање и проширивање доњег дела лица и извесне деформације, као што је задебљали подбрадак, манир карактеристичан за провинцијску уметност.[312] Лице је већ окренуто скоро сасвим фронтално и поглед исправљен; трагови тих промена видеће се и у Љубостињи, али не сви. Истоветни су заобљавање браде и проширење доњег дела лица, као и скоро потпуна фронталност. Другачији утисак оставља, међутим, одређено издуживање и истањивање црта лица и изразито дугачак врат; рађала се другачија естетика, естетика идеализације и некакве лаичке, рекло би се, префињености. Такав један правац у иконографији ликова светитеља-стојећих фигура и попрсја-медаљона, допро је и до мањих споменика, Руденице, на пример.[313] На жалост, стање јединог релативно сачуваног медаљона у северној певници не пружа могућност ни за какву ближу анализу, мада се чини да лик није имао никакве вредности портрета одређене личности, већ је у питању типизирана представа идеализованог старог светитеља-мученика.

Другачије су замишљени портрети на ступцима. (Без обзира да ли су фигуре стојеће или допојасне, подједнаке су њихове портретне вредности, односно покушаји да се оне остваре.) Из ове групе бих посебно издвојио ликове *арханђела Михаила* и *Гаврила (Р IX, X* и табла у боји *VIII*), стога што се они не уклапају у серију светитеља-схимника и мелода, који, осим индивидуалних, показују и неке црте које их повезују у групу. Два арханђела одевена су у своје уобичајене одежде, Михаило војничку, Гаврило дворску, а ставови и покрети се уклапају у утврђену схему за овакву врсту њихових приказа. Облик лица и израз, пак, разликују се од такве схеме; Михаилово лице, и поред тога што је оштећено на средини (очи и нос), има блажи и природнији овал, усне су пуније, нарочито горња, и цео лик делује идеализованије, бар по сачуваним облицима. Гаврилово лице је наглашенијих облика, ширих јагодица и оштрије браде. Посебан израз лицу даје и повијен хрбат носа. Лице арханђела Гаврила је приказано потпуно en face, за разлику од Михаила чије асиметричне половине лица одговарају благом окрету главе удесно. Овај портрет арханђела Гаврила одлично илуструје укус времена у коме је настао и, упоређен са чувеном иконом арханђела Михаила из Атине (насталим крајем XIV века),

показује велику сличност пропорција појединих делова лица према целини, али и извесну пренаглашеност индивидуализације израза, што већ указује на путеве заласка касне византијске уметности.[314] Остали приказани светитељи могу се грубо поделити у две групе: прво, велики светитељи; друго, монаси и мелоди. Међу великим светитељима-монасима угледно место, разуме се, добили су *св. Симеон Немања* и *св. Сава (Р IX*, сл. 101 и 102). Иконографски је занимљивији лик светог Саве, који, понављајући већ познату физиономију, доноси неке новине у погледу одеће и атрибута, не толико у свакој појединости колико у спрези која узрокује веома занимљиву ликовну представу.[315] Савина одећа је сакос, који су носили само најодабранији архијереји. Мада је и у Св. Никити приказан исти део одежде, он тамо није украшен нарочитим плавим крстовима у црвеним круговима, као у Љубостињи. То је, све говори, била одећа патријараха, јер се у њој сликају патријарси на Васељенским саборима у припрати.[316] Св. Сава је добио најистакнутији положај међу стојећим фигурама — на северној страни југозападног ступца. Св. Симеон Немања је приказан у својој устаљеној иконографској формули, карактеристичног испошћеног лица, дугачке браде, са уобичајеном фразом на свитку. Св. Сава и св. Симеон, приказани су заједно по хиландарској иконографској формули, раздвојени, у ствари, само бордуром на ступцу.[317] Остали ликови у Љубостињи нису имали тако чврст образац, нарочито не код уобличавања физиономија, већ су пре представљали парафразу неког од постојећих типова: монаха средњих година, без браде и с брадом, старијег монаха са дугом брадом, проћелавог или не, и сасвим старог са веома дугачком брадом. Поред ових разлика — које су, осим у дужини и у облику браде, биле и у фризури — постојале су и извесне варијације израза лица, које су се схематски понављале. Друге варијанте, све без посебне вредности по личност на чијем су лику заступљене, јесу одећа, начин држања руку, као и предмети које држе у рукама. Све представе светитеља — монаха и испосника — крећу се у оквирима познате иконографије. Једини изузетак је *св. Пимин (Р IX)*, који је представљен као стилит, што стварно није био.[318] Можда је тиме хтела да се нагласи подвижничка истрајност, а у вези са Симеоном Немањом који је испод њега. Јасна је асоцијација постигнута синхронизовањем у горњој и доњој зони ликова св. Саве и св. Атанасија Атонског (северна страна југозападног ступца) и св. Симеона и св. Пимина (источна страна истог ступца). Код св. Саве и св. Симеона хтела је да се истакне њихова улога као српских монаха (у случају св. Симеона легенда и пропаганда су замениле право монашко подвижништво) и заслужних за организовање монаштва у Срба, чији су пандани двојица утемељитеља монашког живота и оснивача монашких заједница у Византији. Далеко су занимљивији ликови на северозападном ступцу, с обзиром да је то један веома репрезентативан скуп мелода и химнографа. Од свих њих једино се за *Теодосија Киновијарха* може рећи да не припада тој групи (сл. 100).[319] Чак и *Теодор Студит* у овом друштву пре стоји као мелод него као велики монашки светитељ (сл. 99). Из ове групе издвајају се допојасне фигуре мелода *Јована Дамаскина*, *Козме Мајумског*, *Јосифа Мелода* и *Теофана Мелода* који сви држе текстове у рукама, док доња двојица држе неисписане свитке, а *Јефрем Сирин* само свијени свитак. Иконографија горње групе мелода је давно установљена, мада се само по њиховим физиономијама у Љубостињи не би могла извршити никаква идентификација. По устаљеној формули, Јован има на глави сиријску мараму завијену у турбан, Козма кукул, а друга двојица су гологлава. Лепу разноликост сликар је показао смештајући им свитке у руке, и то тако да ниједан није поновио форму неког другог. По празним свицима Теодора Студита и Теодосија Киновијарха види се да није увек било лако наћи фразе за одговарајући лик. Можда се у овом случају нису могли пронаћи текстови који су везани за Богородицу попут текстова горњих, допојасних фигура мелода. Иначе су мелоди са овим текстовима у каснија времена постављани у пандантифима купола у нартексу, у чијем је врху обично бивала Богородица, сама или с дететом.[320] Значења ових текстова, као и истакнута места која мелоди заузимају у групи стојећих фигура, лако се везују за посвећење љубостињске цркве Успењу Богородице. Што се тиче црта лица мелода, мада су површине инкарната доста оштећене, може се рећи да су биле дате шематски. Четири горња мелода су по типовима подељени у парове — Јован Дамаскин и Козма Мајумски су један пар, са капама на главама и чврсто обликованим троугластим дугачким брадама: Теофан и Јосиф су са дужим тањим брадама, проћелави и одају утисак нешто старијих људи од прве двојице.

**б) Припрата**

Припрата има четири целине: фрагменте у куполи, сцене Васељенских сабора, са једном читавом композицијом и деловима друге две, портрете владарске породице и остатке Деисисног чина. Фрагменти у куполи, представљају недовољно читљиву целину, те се о њима не може рећи ништа што би било од већег значаја. Сигурно је да у врху калоте није био Пантократор у медаљону, као ни Богородица, јер на фрагменту у центру калоте постоји део правилног геометријског полукруга, који сигурно не припада делу људског тела или одеће. У прстену који је окруживао средишни медаљон биле су небеске плоти-анђели, херувими и серафими, сви редови небеске хијерархије. Ови небески дворани били су пратња небеског владара, Христа, који је био у центру, оваплоћујући неку теофанијску визију, седећи на дуги или херувимима, у мандорли, окружен престолима.

Тачан редослед и распоред Васељенских сабора није могуће реконструисати.[321] Једино се може закључити — уколико су сабори били у целој средњој зони припрате, и то у распореду као на западном зиду — да их је било свих седам. Иконографија сачуваног *Петог васељенског сабора (Р I*, сл. 107 и табла у боји *VI*), као и фрагменти друга два поред њега, показују истоветну схему, са царем у средини и епископима и првосвештеницима са стране, која је присутна у нашој уметности од краја XIII века. Извесно умножавање личности на сцени (рецимо војника, којих је раније било двојица, са сваке стране по један) сведочи да је овакав распоред већ дуго био присутан, тако да се настоји на дотеривању детаља, као што је намештај, који добија раскошне украсе.[322] По неким фрагментима у зони изнад Васељенских сабора изгледа да су и у горњој зони представљени сабори, можда српски. То би сасвим одговарало познатим примерима из савремене или нешто раније српске[323], или шире, византијске уметности.[324] С обзиром да се сабори сликају у највећем броју случајева у припрати, нема ли функција простора припрате одређену улогу у формирању оваквог садржаја сликарства? Изричито потврдан

одговор у науци још није дат, али је више пута изнета таква могућност.[325] У Љубостињи је њу доста лако бранити. Пре свега скоро свуд около по унутрашњем обиму припрате је банак зидан једновремено са црквом. Како је нартекс изграђен заједно са наосом, произлази да је припрата већ у конструкцији била предвиђена и за одређене скупове. Проучавања везана за српске црквене и државне саборе потврђују да се један број, ако не и највећи, сасвим поуздано одржавао у црквама (припратама).[326] Нешто доцније, када буде речи о портретима чланова владарске породице, покушаћу да докажем везу коју могу да имају са циклусом Сабора и једним историјским догађајем који се збио непосредно пре окончавања живописања нартекса.

Од *Деизисноī чина* постоје само остаци на источном зиду припрате. Очувани део са Богородицом Заступницом, св. Петром и јеванђелистом Јованом, са једне стране, не доводи у сумњу идентификацију сцене *(P III*, сл. 112—115). Остаје питање како је комплетна композиција изгледала. На симетричној страни били су, свакако, Јован Претеча, св. Павле (пандан св. Петру) и неки други јеванђелист (вероватно Лука).[327] Теоријски би било могуће да је лик Христа био и изнад лунете са Богородицом с Христом. У том случају би Христ стајао (седео) над главом Богородице која га држи у наручју, што није уобичајено решење.[328] Уосталом, сам положај Богородице с Христом у лунети портала, и истоветни прислоњени декоративно сликани луци са горње стране затварају Деизисни чин. Таква једна композиција има паралела и у византијској и у српској уметности, аналогије се могу пронаћи и у пластичном украсу портала у XII и XIII веку у Србији и Италији.[329] Постоји једна лепа и тачна мисао да портал пројектује слику олтара, што би се могло узети као могућност уопште, а не само у конкретном случају Студенице.[330] У овом случају могло би се помислити да је Деизис пројекција иконостасног чина, тј. понављање љубостињског или неког другог иконостаса, као што би романичке теофанијске представе са портала могле да понављају композиције из апсида. У неким елементима постоји сличност између љубостињског Деизиса и високог чина с краја XIV века.[331] Без обзира на разлику која постоји у типу појава, јер је високи чин састављен од допојасних фигура, веома су сличне фигуре два света Петра. Пре свега у положају трупа и главе, али и у облику свитка који држи у рукама. Свитак је, наиме, приказан као лепеза, јер су се бочне стране увиле. Текст, ипак, није исти.[332] Наравно, аналогија у изгледу целе композиције не постоји, али је и ова сличност врло привлачна за даља размишљања о додирним тачкама, с обзиром да је високом чину приписано цариградско порекло.[333] Загонетку поставља и оптичко средиште сцене, Богородица с Христом, у лунети портала. Очигледно је да у овом случају Богородица са Христом означава у исто време и други долазак Христов, како би ваљало схватити текст из отворене књиге јеванђелиста Јована (Јован 1, 1). Занимљиве су за разумевање садржаја сцене фразе исписане на свицима Богородице и јеванђелиста Јована. Богородица носи свитак са текстом типичним за деизисну формулу, док јеванђелист Јован држи отворено јеванђеље са почетним речима о првобитном постојању речи, Логоса, што осветљава комплексну вредност Деизиса, као другог доласка Христовог.

Портрети чланова владарске породице су у исто време и историјско сведочанство с обзиром да је ту први пут представљен деспот Стефан после примања деспотске титуле (црт. 30, 31 и сл. 105).[334] Особитост чина проглашења титуле наглашена је двојицом анђела који му у виду сићушних фигура предају достојанства власти — мач и круну.[335] Посебност сцене је и у томе што у њој учествују и други чланови владарске породице, мада се од њих одваја Стефанов брат, Вук *(P I* и сл. 105), ознакама достојанства и неисписаним текстом натписа, мада су линије за исписивање текста биле извучене.[336] Кнез Лазар и кнегиња Милица су одећом и инсигнијама означени као владари, о чему говори и натпис са њихове леве, односно десне стране (црт. 25—28 и сл. 104). Божански карактер власти наглашава мала фигура Христа у сегменту који се налази између Лазара и Милице (сл. 116). Међутим, они су потиснути у други план као бивши владари, јер је јасно коме се додељују владарске инсигније. У самом натпису који је код Стефана и Лазара исти дословце, ако се изузму разлике у имену (Стефан кнез Лазар и Стефан деспот) и титули. Иначе, и Лазар, и Милица и Вук имају преко хаљина пребачене плаштеве, једино Стефан као прави владар носи само дивитисион. Што се тиче одеће, сви ликови носе исту или врло сличну оној која се приказује на свим владарским портретима у Србији. Важна одлика Стефановог дивитисиона, која га разликује од осталих, је орнамент двоглавих орлова у кругу, а то је, по византијском дворском церемонијалу, припадало само владару и неколицини највиших достојанственика, мада се при крају царства налази и на ношњи осталог високог племства.[337] Овде се орнамент посебно истиче с обзиром да друга одећа има чисто геометријске шаре. Посматрајући је у светлу историјске документарности, веома је важна и круна деспота Стефана (као и Лазарева и Миличина), која је по облику отворена горе, шиљатих врхова савинутих према спољној страни, са луцима између два шиљка. По Псеудо-Кодину, деспоти су пре крунисања носили круне произвољних облика да би по крунисању добили стему.[338] У Србији је овај тип круне добро познат с обзиром да се налази на свим Лазаревим портретима[339] и доцније на скоро свим деспотовим[340], а постоји и на портрету са једне иконе у Хиландару, за који би се могло претпоставити да представља деспота Тому Прељубовића.[341] Уколико је идентификација тачна, а тако се чини, онда би значило да су такве круне биле уобичајене као деспотске (и кнежевске) у Србији крајем XIV столећа. Ову композицију инвеституре не би требало помешати са ктиторском композицијом, јер је историјска чињеница да је ктитор Љубостиње била само кнегиња Милица. Уосталом, њен портрет са моделом цркве у рукама постојао је на јужном делу западног зида, како се види из једног извештаја из четврте деценије прошлог века.[342] Групни портрет владарске породице надахнут је посебном поетиком. Особеност ове слике је у томе што је у њу укључен и трагично преминули бивши владар, кнез Лазар. У време кад је настао овај његов лик, он је био већ канонизован светитељ[343], али је, поред своје супруге, још живе у време сликања, приказан као живи владар. Деспот Стефан је посебно истакнут примањем владарских инсигнија од анђела. Но, и у овом за њега и Србију ипак срећном тренутку добијања деспотске титуле и ослабљења турског притиска, он није био докраја уверен у дуговекост своје власти и њену поузданост. Ова заједничка слика деспота и његовог оца, уз Милицу и Вука, који су овде споредни, као да је новоовенчаном младом деспоту требало да симболично потврди установу власти, легитимно наслеђену. Кнез Лазар, овенчан славом

*32 Стих псалма са потписом сликара Макарија на луку изнад источног портала припрате*

ДОМОУ ТВОЄМОУ ПОДОБАЄТЬ СТЫНИ ГН ВЬ

ДЛЪ ГОТОУДНИН:— || ЙКЃ ОУМАКАЇОУ ХА́Р·ТА́ХА ЅФЧГ:—

мученика у смрти и праведности и богоугодности у животу, био је водиља и узданица сину, наследнику у власти. Некако у то време, непознати писац (можда сам деспот Стефан) упућује му у Похвали следеће речи: „Греди, ѡ женише, греди, и вьздаждь вьздающимь мнѣ злаа по дѣлѡм имь, іако не разꙋмѣше твоего пришьствїа на помощ моѭ. Пріими ѡрꙋжїе и вьстани (и) не закьснишн. Вьнзи стрѣлы изьш(щ)ренные вь срьдьца ихь, еже на ме изьѡстри(ш)е безаконни. Не трьплю ѡ нѣхь ктомꙋ (по)ношенїа на ме. Коликыми жрьтва (ми) мрьскыми ѡскврьнише ме! Греди, (о)свети ме крьвию своею. Прїиди паденїю моемꙋ подьпоре. Сьбери ми чеда расточеннаа, ихже завистїю врази ѡть мене вьсхытише. Сьбери их вь ѡградꙋ моѭ. Паси чеда моа, да не сьнѣст влькь ѡть стада моего, да не распꙋдить ихьже завистїю своею, іакоже прѣжде, егда небѣснимн . . .“[344]

## Г. Стил

У луку изнад лунете портала стоји на грчком потпис љубостињског сликара Макарија (црт. 32 и сл. 119). Још 1950. Макарије је идентификован као сликар зрзанског иконостаса, и та је идентификација прихваћена.[345] За истраживање стилских вредности другог слоја сликарства Љубостиње постоје доста широке основе, с обзиром на велик број радова посвећених стваралаштву јеромонаха Макарија зографа и његовог брата митрополита Јована зографа.[346] Претежно место у овим расправама и студијама добио је познатији, бољи и делима заступљенији сликар, Јован зограф. Уз њега споменут брат Макарије добијао је редовно мање ласкаве оцене за свој сликарски таленат и показане способности. Редовно је истицано да је он понављао стилске особине и решења свога брата, али са мање успеха. При том ипак није никад изричито наведено да је Макарије радио негде заједно са својим братом, јер је и прво познато Макаријево дело, живопис Љубостиње, настало вероватно после смрти митрополита Јована.[347] Самог Јована су истраживачи увек оцењивали највишим признањима за исказану вештину и умеће. Порекло његовог раскошног стила досад је било везивано за уметност Мистре[348] и Цариграда[349], са чијим се најбољим савременим делима може без сумње поредити. Једном је споменуто како се модели са сликарства митрополита Јована понављају у поствизантијској уметности и то чак до минуциозних детаља.[350] (Том приликом је Мистра апострофирана као вероватни заједнички узор.) Било би занимљиво применити овакав начин закључивања на дело његовог брата. За такву једну анализу боље је послужити се његовим остварењем у иконопису које очуваношћу и целовитошћу стоји испред живописа: иконама зрзанског Деизисног чина. Њима су са своје стране ближа мање репрезентативна дела тзв. итало-критске уметности, најпре иконе, попут оних које се чувају у светогорским манастирима. Ако би сада извели закључак о заједничком узору ове две вековима раздвојене уметности, то би можда могло да нас одведе на погрешан траг. Јер циљ није да се открије на коју уметност Макаријево сликарство личи, већ много пре да се утврде Макаријеве уметничке везе, његови додири са разним струјањима током формирања његове уметничке личности. То ћемо пре сазнати анализирајући део по део његовог сликарског поступка и тражећи у њему слеђење властитих уметничких порива, као и онога што је преузето од других.

Још током описивања малобројних љубостињских фресака и истраживања иконографије дотицали смо се појединих елемената стила: начина компоновања простора и распоређивања фигура у њему, сликане архитектуре или детаља у сликању анатомије. У начину на који формира сцену и дели је у зоне и планове, Макарије није строг поштовалац симетрије и естетике засноване на правилном одмеравању облика и површина. Сцену скоро редовно дели на два дела, у чијем се средишту дешава срж радње. Сходно таквом, слободнијем третирању сликарских закона, ни распоред маса не подлеже ригорозним правилима мерења и уравнотежења. Тако ни на једној композицији не можемо видети неки пример симетрије у компоновању, што је једна од најчешћих класичних особина византијске уметности.[351] Додуше ни међу очуваним композицијама није било оних које се обично усаглашавају са таквим канонима, као што су Распеће, Преображење, Силазак св. Духа, Вазнесење итд. Једна од његових главних особина у компоновању је сабијање већег броја фигура у скупину чак и тамо где има довољно места да их распореди у живљу композицију. То се види у Исцељењу раслабљеног (апостоли) и сцени Христос и Самарјанка (апостоли). Друга једна особина која произлази из прве је дисхармоничан распоред фигура у простору; пример: Ругање Христу, Помазање у Витанији. Изгледа да је такав начин управо природан Макаријевом схватању, које у сцени даје предност стварности; схватање је то које најчешће нема смисла за естетику, што у крајњој линији изражава склоност ка натурализму. Саму суштину таквог поимања слике исказују Исцељење раслабљеног и Исцељење слепог, са двојицом болесника као резултантом тих идеја. Но такав један „стваралачки неред“ не значи анархију. И овако разлабављене групе људи у простору, несиметричне површине и веристички детаљи имају своје законе, имају границу дозвољених деформација у уметничком стваралаштву: ни на једној сцени нема карикатуре или онога што би за наш данашњи укус било карикатурално.[352] На слици се испољавају две струје које су васпитале Макарија сликара: монументалност — плод угледања на узоре који припадају живопису касног XIII века; и извесна распричаност детаља — збијање фигура у групе и гужва на сцени — траг опширнијег описивања, што је последица искуства читавог XIV века у византијској уметности. Диван пример сукоба ове две концепције видимо у Христу у Исцељењу раслабљеног, једној од најлепших ликова овога сликарства (сл. 91). Он је највећи на сцени; монументалног става, стабилно раширених ногу, рекло би се у стаменој равнотежи. И тело крупних облика, чини се, савршено одговара замишљеној сугестивној чврстоћи. Али, у детаљу се утисак разводњује и слаби (не у смислу вредности оствареног лика). Ноге нису толико стабилне — колена су поклекнула, нарочито колено десне ноге на којој углавном треба да стоји тежина тела. Труп је некако укриво усађен на ноге, десна рука је сувише снажна у односу на леву, груди су упале, стомак избачен — то се никада не би догодило у пуном пластичном стилу тринаестог века. Погледамо ли главу, помало уморног лица на повијеном врату као код погрбљена човека, добијамо слику некаквог скептичног чудотворца, пре него храброг месије.

Простор у коме се одвијају сцене није посебно разграничен. Архитектура и пејзаж служе својој сврси не само када треба обележити да се нешто догодило у граду, испред града, у природи, итд, већ и када треба оделити зоне и показати размак и дубину. То не утиче

битно, ипак, на давање неког већег значаја овом елементу у сликарству Љубостиње. Све се углавном одвија у првом плану. Но, тако је бар први план добро схваћен и искоришћен у ономе што може да покаже. Међутим, тада може да дође до колизије као што је та да ликови напред „газе" ноге оним у позадини. У пажљивије сликаном простору до тога не долази, на пример у Исцељењу раслабљеног и Исцељењу слепог у Раваници, у којој се, иначе, већина сцена збива углавном само у првом плану па ипак нема забуна попут укрштања: („гажења") ногу као у Љубостињи. Простор није подешен према гледаоцу тако да је угао под којим се композиције гледају у Љубостињи веома мали и хоризонт је низак, што отежава праћење фресака у највишим зонама у којима угао гледања остаје исти. И опет лошија особина која вреди само за општи изглед ствари бива исправљена или дотерана кад је реч о појединостима. Вреди се још задржати на Исцељењу раслабљеног које својом очуваношћу даје највише података у анализи. Христ и раслабљени смештени су са једне и друге стране базена с водом, али колико су стварно далеко један од другог и како се односе у простору? Тела су им на отприлике једнакој удаљености од базена и ноге на истој висини, а Христове су можда нешто ниже. Гледајући сама тела стиче се утисак да су просто бачена у простор, али само за тренутак. Кревет који раслабљени носи укосио се и својим једним углом прелази делимично преко постоља базена, и управо је то био акценат који је начинио просторну везу два лика. Христ, који је са друге стране, ниједним делом тела или драперије не додирује базен и може нам се чинити да никакав контакт није, заправо, остварен. Али гиб Христовог тела, видљив у покрету и ставу, показује и део огртача који испред њега стоји пребачен преко руке. Доњи крај тог дела огртача зашиљен је и попут мача усмерен баш на онај део базена на коме се завршава угао кревета који је покрио његово постоље. Но, у овој комплексној сцени компоновање у првом плану није доносило жртве; у сценама са више ликова губици на уверљивости просторне дубине били су неминовни. Примере ћемо открити у Ругању Христу и Помазању Христових ногу. Прва сцена (*P V*), и поред фрагментарног стања у коме се налази, одаје недостатке спуштања задњег плана у ниски угао посматрања. Тема је изискивала драматичан распоред и експресивност покрета ругача. Ови су ипак само смештени у ланац тела који се протеже с једне на други крај композиције Ругања. Стигли су да се издвоје само трубачи. Крајњи ефект морао је да буде далеко од нагоричинског Ругања. Помазање у Витанији (*P VII* и сл. 95) је открило више слабости, од којих је сабијени простор само највећа. У ниској и једва назначеној архитектури фигуре су добиле могућност да седе. Када се то већ и десило, испоставило се да је сасвим нејасно ко где седи и на чему се седи. Једини могући одговор је да се седи на клупи у облику сигме, али остаје питање где су могли да ставе ноге апостоли који су окренути фронтално и који би по положају бисте требало да држе ноге на столу.

У овако шкрту верзију простора требало је уклопити и пејзаж, који је задужен за догађаје у пленеру, што је еколошка средина бар половине сцена из Новог завета. Основни задатак пејзажа је да покрива фигуре у првом плану и понавља распоред маса у њему. На жалост, у очуваним сценама и деловима сцена њега је толико мало да вреди само најкраћи осврт. Пре свега, изгледа да његове облике Макарије није најрадије користио. И када их има, као у Христу и Самарјанки, онда су крајње рогобатни и груби — на пример стена на којој седи Христос у овој сцени. То је једна од најизразитијих црта уметности почетка XV столећа, која полако губи везе са правом сржи византијске уметности, у којој је стилизовани пејзаж био једна од окосница стилског израза.[353]

Пандан пленеристичкој просторности слике чини сликана архитектура у којој се одвија друга половина новозаветних сцена. И ова ознака простора свела је своје облике у односу на уметност палеолошког раздобља и зрелог четрнаестог века. Рекло би се да се површина под сликаном архитектуром, у односу на осталу површину фресака, смањила у поређењу са ранијом епохом. Чини се да и није то главно њено одличје, већ пре мања вредност која јој се придаје. На композицији Исцељења раслабљеног је и један речит архитектонски облик. То је зид иза Христа са групом апостола (сл. 90). Потпуно раван, са две кулице у угловима, он скоро да нема никаквог украса, да не говоримо о његовом претерано једноставном облику. Зато је веома занимљив покушај да се обележи ниша која захвата скоро целу површину фасаде зида; њена дубина се чита по перспективном закошавању линија у угловима, но, по стидљивости с којом је то постигнуто, подсећа на ране кораке праве византијске уметности, на такве облике (само дате као рам са закошеним линијама на угловима) у Сан Виталеу, рецимо. У поређењу са сликарством митрополита Јована зографа, сликана архитектура Љубостиње има далеко мању улогу у формирању слике. У Андреашу је веома наглашена дубина простора у коме је сликана архитектура једно од основних средстава за њено постизање.[354] Ту се сликана архитектура замало изједначава по величини и реалистичности са којом је изведена са истовременом сликаном архитектуром у готичкој уметности. Косе линије, које су стварале утисак обрнуте перспективе, исправљене су и архитектонски облици су представљени као помало схематизоване геометријске фигуре, скоро у правој перспективи. Простор је врло дубок; угао посматрања је велик и сцена по којој су размештене фигуре широка, те дозвољава кретање у слободном простору у свим правцима. На крају, завршну дефиницију простора даје богато сликана архитектура која неретко служи за смештај фигура у задњем плану. Макарије очигледно није прихватио ову лекцију свог брата Јована; код њега је архитектура имала само симболичну вредност: у Ругању две зграде у угловима штрче као да су случајно остављене картонске кулисе, а у Исцељењу раслабљеног, које даје најлепши архитектонски облик у Љубостињи, и поред раскошних грађевина које су насликане (храм, базен) он остаје суштински раван, као позоришна кулиса. По тој особини можемо закључити да Макарије није видео исте узоре као његов брат, јер је раскошно сликана архитектура имала своје право место углавном у престоницама византијске уметности. Највећи Макаријев сликани архитектонски облик, град који чини сценски декор сусрету Христа и Самарјанке (табла у боји *III*), личи на неспретни дечји цртеж града, коме животност дају те неправилне зграде у апстрактном поретку. Пошто је угао гледања мали, а код архитектуре практично и не постоји јер је увек (или скоро увек) дата само фасада, Макарије се довио како да у том плошном приказу покаже и настамбу унутар зидина, а не само зидине. Изнад лунете портала у средини зидина, а између две високе куле са стране, насликао је једну кућу

(храм) са двосливним кровом окренута у три четврти. Да би било јасно да је зграда унутар зидова, он ју је одозго затворио лучно повијеним зидом који је једва надвисује спајајући две високе куле са стране. Пошто је тако испунио простор између две куле и унутар зидина, а хтео је да прикаже још једну грађевину (типа ротонде Светог гроба, онако како се приказује на ранохришћанским слоновачама)[355], која је скоро редовно укључена у све византијске представе града, Макарије је прибегао другом начину представљања: поставио ју је на врх бочне кулице до главне градске капије, попут капитела на стубу. Сумње у њен положај нема: она је испред врата, јер њен леви део зида деамбулаторијума заклања делимично зид до градских врата, а „импост“ на коме „ротонда“ почива са друге стране заклања део градског зида. Тако је ротонда избачена из круга зидова и постављена на врх кулице попут осматрачнице и исход је сасвим другачија слика од класично сликаног византијског града. Као савршен контраст оваквом представљењу архитектуре може да послужи сликани град у раваничким Цветима, чији облици дозвољавају чак и смештање људске фигуре унутар зидина.

Сликани простор и архитектура били су веома ограничена средства стварања слике у Љубостињи. Цртеж стога стоји као њен поуздан елемент. Док се у постављању декора он исказује као миран и сигуран егзекутор замишљеног облика, у обликовању људског лика он је доведен до одређеног манира, задебљавања и прављења контуре неколиким линијама, тако да не постоји никад оштро изражена граница облика, обрис. Изведен на тај начин, он је један од инструмената за обликовање волумена тела. Негативан вид овог понављања цртежа исправља се на драперијама које често постају претешке и предебеле. Његово штетно присуство запажа се и на лицима, које то уситњавање форме некад и деформише (портрети Данила Столпника и Теодора Студита, апостоли у Исцељењу раслабљеног). Колико је могло превише линија у цртежу да утиче на изглед читаве сцене, види се најбоље на масовним приказима с пуно фигура; овде је то Ругање Христу. Премда се на многим сачуваним партијама горњи бојени слој скинуо, оно што видимо то су тела доста нечитких облика, где уситњени волумени удова и трупа не дозвољавају јасно разликовање, све док се не приђе сасвим близу. Тела ругача делују као насумце измешане лутке, са конфузно изукрштаним удовима. Позитиван вид цртеж добија у обради појединачних фигура, где крупније димензије и веће форме много боље подносе третман задебљалих линија, које подстичу, чак, као начин постизања сугестивнијег волумена.

Пластичност и колористичко богатство су две највеће вредности овог сликарства. Прву је Макарије могао да наследи од свог брата Јована зографа. Јованово хеленистичко умеће обликовања волумена спада у врхунце у овом елементу византијског сликарства, као и Сопоћани и споменици Мистре. Макарије је од Јована преузео начин моделовања, поступак, али је код њега пластичност попримила нехеленистичке (да се не каже антихеленистичке) облике у служби једне друкчије идеје створене у атмосфери посве супротној од оне у којој је стварано дело митрополита Јована зографа. Погрешно би било, наравно, сликарство митрополита Јована одредити као дворско, а Макаријево као монашко и сматрати тиме ствар оконченом. Иако далеко испошћенијег израза и далеко мање сочне форме, Макарије је пре свега (у односу Андреаш—Љубостиња) хронолошки удаљен од стваралаштва свога брата и његово сликарство Љубостиње одражава некаква другачија струјања у круговима византијске уметности. Људска фигура се код Макарија ослободила многих класичних правила приказивања, почевши од става и угла гледања (и представљене стране тела) па до израза лица, које је у Византији много више него у западној уметности подлегало различитим строгим ликовним законима.[356] У званичној уметности Византије, уметности највиших дворских и свештеничких кругова, поједини елементи стилског израза никада нису смели да наруше духовност, смиреност и физичку лепоту Христа и апостола, светачку чистоту и аскетску надмоћност ума светих отаца, монаха и испосника. На маргинама званичне уметности двора и метропола постојала је једна другачија уметност, стварана за мање образовану клијентелу, за мале ктиторе и монахе у мањим градским и манастирским срединама. Ту правила о грађењу ликова нису била толико строга, па су понекад одударала од обичаја по којима се у таквим срединама живело. У сликарству насталом у таквим срединама почесто се наиђе на слободу незамисливу у престоничкој уметности: да се велик број фигура постави у профил, да се неко без нужде прикаже с леђа, да се нагласи какав непријатан израз лица, у складу са догађајем који се приказује, и који онда мења лик до те мере да постаје сасвим ружан. Очевидно је да за Макарија кад је сликао Љубостињу нису важили канони митрополита Јована у Андреашу. Макарије је искористио Јованову поуку о томе како се твори чврста, компактна форма, како се осветљењем гради њена још већа волуминозност — да би је разложио, расточио, умножио њене облике. Основни поступак у обликовању волумена инкарната је исти: сенке маслинасте (у Андреашу су претежно мрке) у најдубљим површинама лица (обриси чела и образа, удолине поред носа), једри окер са примесама црвенкасте сачињава највећу, осветљену партију инкарната, да би на најистакнутијим облицима лица пастуозна бела, нанесена у линијама, означила упаде светлости. Изближе загледано, постоје и некакве разлике између два поступка — у Андреашу и Љубостињи. У Андреашу мрка гама инкарната преовладава, сенке су тамније а акценти жешћи, просто искричави од светлости.[357] У Љубостињи сенке су уже, окер који испуњава највеће површине лица је блеђи од андреашког, светлосни акценти су разложени на већој површини лица остављајући много мање драматичан утисак. Када једном установи форму Јован је дотерује до савршенства, слажући боју на боју и преко тога акценте беле. Макарије одмах почне са разлагањем облика лица, нарочито чела, обликујући понекад на једном лицу неколико независних делова и избочина, чији волумен гради опет на исти начин као и читаво лице, тако да на крају свака таква целина добије свој део светлосног блеска у виду паралелних или радијалних сићушних линијица (сл. 108, 110 и 111). У Љубостињи такав начин сликања показује највећи број ликова, од Христа у Исцељењу раслабљеног, преко појединачних фигура до лепо индивидуализованих ликова у Васељенском сабору. Јован такав поступак примењује у ретким приликама, кад жели посебно да истакне неку изузетну личност, као што је случај са ликом јеванђелиста Јована. На овом елементу Макаријевог сликарства може се схватити колико је оно саткано од супротности и контраста. Сви очувани ликови у наосу Љубостиње осликани су у истом духу; њихова лица, без обзира да ли припадају појединачним фигурама или онима које учествују у композицијама,

мање или више, су усечених облика лица и чела. Такав третман има лице Христа у Исцељењу раслабљеног, тако је обрађено лице Данила Столпника у луку врата јужне певнице. У припрати, међутим, у Петом васељенском сабору, постоје нека сасвим другачије сликана лица, много ближа идеализованим светитељима Андреаша. Ту су пре свих гардисти иза Јустинијана, нарочито други са десне стране.[358] Линија која дели чело укосо на две половине одаје Макаријев манир. У градњи чврсто обликоване форме зограф Јован се није зауставио на лицу; пуноћа и физичка снага су можда и повећане у односу на сликарство касног тринаестог века на које се угледао. Драперије које покривају тела његових светитеља нису онако ваздушасте и меке као, рецимо, у Сопоћанима, али ипак довољно савитљиве и племенито обликоване светлосним акцентима да би савршено изразиле напетост снажних мишића и грандиозне облике тела. Макаријеву жељу за пластичним обликовањем инкарната не следи и снажна анатомија фигура. Монументалне главе стоје често на веома узаним раменима (неприродно су узана рамена истом оном гардисти цара Јустинијана са лепо обликованом главом) и телима ломних покрета (пример је Христ у Исцељењу раслабљеног). Издужене до крајњих граница нормалног за византијска схватања особина физичког изгледа светитеља, фигуре у Љубостињи се доста разликују од андреашких, конципованих скоро по хеленистичким канонима. Један од ликова слабо процењене анатомије, са изразито деформисаним челом (Теодор Студит, сл. 98), П. Миљковић-Пепек приписао је некаквом Макаријевом помоћнику.[359] Исте особине, међутим, срећу се и на ликовима који учествују у композицијама напоредо са неким друкчије конципованим, ближим Јовановој уметности: тада је то немогуће правдати учешћем неког помоћника, слабијег сликара. Пре се може објаснити самосвојним цртама Макаријевог сликарског образовања и природе.

Колорит није однегован и префињен, као у Јована зографа. Ако Јованова колористичка сазвучја упоредимо са класичном музиком, Макаријева као да припадају модерној музици која се користи пентатоником и хармонским лествицама. Ослобођене класичних норми хармоније и односа боја, међу којима превлађују пастелни племенити тонови, као што је то у Андреашу и сликарству Јована зографа уопште, боје као да су се предале паганству и вратиле у неки стадијум развоја у коме је све дозвољено; све боје у свим комбинацијама. Ипак, ако племенитост хармонија није била водиља у колористичком оплемењавању облика, никад није ни била поремећена основна равнотежа топлих и хладних тонова боја. Разноврсност у употреби боје, посматрана на ширим површинама цркве, може да се коначно сврста под неке законе. Макарије је предност давао најоштријим тоновима боје (зелено као трава, жуто као лимун), за шта је леп пример одећа паралитика у Исцељењу. Како је разбијао форме тела и лица, доводећи их до деформација, тако је разбијао колористичко јединство позадине, употребивши у истој сцени за брдо и стену зелену и црвену боју (Христ и Самарјанка). Помало сирове и саможиве боје као да једино и одговарају снажно истакнутим разломљеним облицима, који удружени непосредно исказују садржину сцене, откривши велом покривену мистику слике. На појединачним фигурама светитеља и монаха чита се неоспоран утицај провинцијске уметности у Македонији, нарочито Зрза, на формирање сликарске личности Макарија зографа. Честа и рада употреба маслинастомрке и маслинастог окера као боја одеће, као што и иконографски типови истих ликова, као што је св. Пимен, сведоче о овој вези. Извесна сировост се уочава и када је драперија, рецимо, изведена у валерима једне боје; тада валери често бивају неуједначени и груби, па се набор измеша са покушајем тонске обраде улегнућа, што доводи до ненамерног вишеструког понављања линије. Бела којом се наглашавају најосветљеније партије најчешће није чиста, већ помешана са основном бојом драперије, стварајући својим обликом посебан немир и динамику. По многим особинама овога стила видели смо да он није припадао најистакнутијем правцу савременог византијског круга. Та уметност једног споредниjег колосека стварања можда је најјаче зазвонила у моравској Србији деспота Стефана, тек поново ослобођеној од турског притиска. После двадесет година, на иконама зрзанског чина, њен одјек биће већ далеко мање чујан.[360] Мада се по физиономијама светитеља, нешто деформисаних искривљених израза, примећује да њеном ствараоцу нису била непозната дела престонице истог или нешто ранијег периода, била је то уметност на издисају.

## Д. Датовање

Досадашње датовање Макаријевог сликарства редовно је стављено у оквир 1402—1405. године[361], мада је навођена и година 1405—1406.[362] За прво датовање постоје најмање два аргумента, који одређују terminus post quem и teriminus ante quem. Необориви доказ да су фреске изведене после 1402. је лик деспота Стефана сигниран титулом коју је он добио те године, а да су завршене пре истека 1405. сведочи лик кнегиње Милице, која је сигнирана као владарка, кнегиња.[363] Још један важан податак пружа нам портрет деспотовог брата Вука, а то је особеност његове представе. Прво, остао је без пратећег натписа, мада су линије у које је текст требало да се упише остале урезане, а друго, његова одећа и инсигније се битно разликују од других чланова породице, јер су њихове владарске, а његова није.[364] Тај податак о особености Вуковог портрета једном је послужио да се Макаријев живопис датује у 1405—1406. годину, што је касније напуштено.[365] Објашњење узрока због којих је Вук остао без натписа било је у чињеници да су се Вук и Стефан завадили после мајчине смрти.

Један заборављени податак могао би много да нам помогне у установљивању тачне године живописања љубостињског сликарства другог слоја. Године 1867. Милан Ђ. Милићевић објављује *Попис манасшира у Србији*, у коме се највећим делом ослонио на описе споменика које су давале комисије које је одредио кнез Милош 1839.[366] У једном делу текста о Љубостињи наводи се да је комисија забележила ктиторски портрет кнегиње Милице са моделом цркве у рукама, на зиду до гробнице Стефана, сина кесара Угљеше. С десне стране, поред главе кнегиње Милице, био је натпис са датумом који се свакако односио на дан завршавања живописања цркве и у коме се даје 11. индикт и 14. дан, без године. Мада је комисија индикт и дан навела арапским цифрама (које је свакако транскрибовала са византијског обележавања), чију тачност Милићевић није могао да провери јер је у његово време фреска са натписом већ имала потпуно нечитљиве облике[367], може се поверовати да је посао обавила добро, тачно наводећи податке. То нам потврђује једноставна провера датог индикта са хронолошким оквиром већ раније установ-

љеним за датовање Макаријевог живописа; 11. индикт поклапа се са 1402/1403. годином.

Крај 1402. године Србија је морала дочекати радосније него раније; Стефан Лазаревић је, после храброг учешћа у бици код Ангоре, у Цариграду добио титулу деспота.[368]

Уздрмана турска власт пружила је изненадну прилику Србији да се оснажи. Изгледа, међутим, да тек овенчани деспот није још био рашчистио сва питања будуће власти. Бојећи се да нећак Ђурђе Бранковић не стигне први до његових области и не заузме их, Стефан затвара Ђурђа у Цариграду, у августу исте године. Нешто доцније Ђурђе бежи из затвора и, прешавши Турцима, дочекује браћу Стефана и Вука код Трипоља на Косову, 21. новембра 1402.[369] Обе војске су биле подељене на два крила, српску су предводили Стефан, с једне, и Вук, с друге стране, а турско-српску турске паше, на једној, и Ђурђе Бранковић, на другој страни. Намеривши се са својим крилом на Турке, Стефан их савлада, док је Вук са својима био сасвим разбијен од Ђурђеве војске. Због тога настане свађа међу браћом и Стефан се наљути страшно на Вука, чак толико да овај пребегне Турцима.[370] Кренувши за сином у жељи да помири завађене, кнегиња доспе до султана Сулејмана у Сер, где је провела зиму 1402/3. године.[371] У Србију се вратила у пролеће 1403, успевши да колико-толико измири синове и усклади односе с Турцима.[372] Савршено је јасно да време од 1. септембра па до краја 1402. не одговара завршетку живописања Љубостиње. С обзиром на положај Вуковог лика међу осталим портретима владарске породице, јасно је да је слика настала после битке код Трипоља 21. новембра 1402. Историјски подаци не дозвољавају да се детаљно реконструишу догађаји на српском двору 1403. године, али, знајући да сликарска сезона није трајала преко целе године, можемо прихватити лето 1403. као најпогодније време за завршавање живописа. Немогуће је сада рећи кад се са сликањем почело и да ли су постојали извесни прекиди у раду. Скоро је невероватно помислити да је цела љубостињска црква осликана у времену од, рецимо, 1. марта (најранији могући прихватљив датум за почетак сликања) до 14. августа исте године, што би значило да је за пет и по месеци сликама прекривено око 1.200 $m^2$, што би износило око 7 $m^2$ дневно, не рачунајући нерадне дане — недеље и дане црквених празника.[373] Много је прихватљивија претпоставка да је сликање почело током 1402. године и да је само завршено следеће године. Чини ми се врло привлачном идеја да је сликарство припрата, осим портрета, било завршено раније, а да су портрети начињени тек после срећних исхода битака и породичних неприлика које су се збивале крајем 1402 — почетком 1403. године. На ово ме наводи и јасно истакнут прелазак малтера зоне портрета преко ивице горње зоне, који се сасвим лепо види и поред тога што је спој покривен црвеном бордуром. Пошто је на натпису до ктиторског портрета кнегиње Милице у наосу био назначен и дан у месецу, 14, изгледа ми могуће да је то био 14. август 1403, дакле само дан уочи празника којем је Љубостиња посвећана — Успења Богородице. Деспот Стефан, још увек љут на Вука, није тада дозволио да се поред његове главе испише свечани текст натписа којим би и Вук био означен као законити припадник лозе и Стефанов сарадник у управљању земљом. Вуку су на портрету одузете и друге владарске инсигније (које доцније носи), што потврђује Стефанову изричиту жељу да Вука на овај начин обележи и казни.

Можемо само замишљати како је Љубостиња изгледала тога дана када су се у њој обављале свечане службе, у част Успења Мајке Божије, а зидови блистали тек насликаним фрескама, које су после дужег застоја после косовске битке опет славиле дела и реч Господњу.

## Е. Макарије зограф

Историјски оквири у којима је настало дело зографа Макарија познати су. То је доба владавине краља Марка у Македонији, која траје, као вазална, до његове смрти 1395. и после чега Македонија потпуно пада у турске руке. Области под српском влашћу, после тог датума, простирале су се даље на северу, у моравској области и Подунављу, у држави деспота Стефана Лазаревића. Под окриљем деспота Стефана, од 1402. па до 1427, године његове смрти, српска уметност је доживела процват, последњи пут.

Не зна се где је Макарије започео изучавање сликарског заната. По свему судећи, било је то 1368/9, кад је учествујући у ктиторству цркве Преображења у Зрзу, заједно са братом и мајком, први пут видео како се црква осликава фрескама.[374] Морало је то сигурно снажно утицати на жељу двојице браће да се посвете сликарству. Будући да је у време сликања Андреаша (1388/9) Макаријев брат Јован већ имао титулу митрополита, вероватно је ступио у манастир убрзо после живописања Зрза. Макарије је, са своје стране, далеко спорије напредовао на црквеној лествици: од око 1400. па до 1421/2, кад се последњи пут помиње, његов монашки чин је био јеромонах.[375] Као што су им друштвене каријере текле другим токовима, тако су им другачија била и сликарска образовања. Сва је прилика да је митрополит Јован неко време боравио у Цариграду, највероватније као монах у неком манастиру, где је упознао све тајне византијског живописа и иконописа.[376] Његова дела сведоче да је учио код највећих мајстора. Макарије је ишао другим стазама; он не само да није учио у некој од метропола уметности, већ није ни сарађивао на изради досад познатих дела митрополита Јована зографа. Његово дело показује да је познавао уметност свога брата, но она му није била узор. Разлике које постоје између двојице сликара су велике и значајне: Јован је баштиник класичног наслеђа Византије, у компоновању и иконографији следи нека од најлепших решења ренесансе Палеолога, а његови доприноси на том плану увек су плод жеље да слика добије у визуелном сјају и раскоши, не изневеравајући монументалност и чврстоћу израза. То су некако главне вредности Јованове уметности. Макарије своју слику гради на конзервативној провинцијској уметности Македоније: њему нису страна решења малих мајстора, компонује углавном у једном плану слике, а његови естетски идеали су далеко од палеологовске уметности наклоњене класицизму, мада се у начину остваривања форме и инкарната људске фигуре доста ослања на братовљев метод. У ствари, Јованови сликарски циљеви и идеали били су много ближи ономе што се доцније јавило као врхунац моравске уметности — Ресави[377] — него што је то Макаријева Љубостиња која није била од највећег значаја у развоју моравског сликарства.

Иако мање талентован и са мање способности од Јована, Макарије је ипак сликарство научио у некој много већој радионици него што је то била она мајстора Димитрија из Зрза.[378] Постоје разне појединости у Макаријевом сликарству Љубостиње које показују да њему

нису била непозната нека од наслеђа уметности Палеолога (гризаји су савршени примери), као ни извесни токови нешто раније престоничке уметности. Овде, пак, није реч о некаквим појединостима заједничким са делом његовог брата, вероватно цариградског ђака, већ о неким иконографским цртама које Макаријев Деизис у припрати приближавају височком чину, несумњиво цариградском делу.[379]

Посебан допринос у сликарству Љубостиње Макарије је дао портретима владара. Кнез Лазар и кнегиња Милица, деспот Стефан и Вук — сви су добили оне особите изразе и црте лица какви управо могу да одликују ове личности. Пада у очи изразита индивидуација мушких ликова, која је допринела томе да се ни на једном лику не понови нека црта шематски преузета од другог (црт. 25, 27, 29 и 30). Особитост карактера два брата исказана је, свакако верно природи, различитим обликом лица, другачијим растом, различитом бојом и густином косе и браде. У пуној младићкој снази, Стефан је лица смеле лепоте и продорна погледа, у којима се препознаје његова чувена храброст и витешко умеће. Стари владарски пар се ни у чему не разликује од слике актуелних и живих владара, каква је у Раваници рецимо. На Лазаровом лицу, изразитих избочина, какве су јагодице и чело, очитава се чврстина карактера и упорност, који су га и довели на владарски престо Србије. Милица је помало идеализованог лика, младалачки лепушкастог. По љубостињском портрету судећи, била је плавокоса и плавоока, као и већина Немањића. Сликајући породицу тадашњих владара Србије Макарије је намеравао и успео да начином сликања, другачијим од оног који је примењивао код светитељских ликова, оствари савремене психолошки простудиране слике, у чему се доста приближио тадашњим западњачким мајсторима. Као пример за поређење са портретом Стефана може послужити сувремена Пизанелова слика мађарског краља Жигмунда из Kunsthistorisches Museuma у Бечу.

Без жеље да скромном Макарију наметнемо неке вредности које он није имао, посредним путем се коначно дошло до осетљивог питања — у ком уметничком средишту се збио Макаријев основни сликарски наук и може ли се претпоставити да је Макарије учио занат у некој од престоница, а да се, будући мање талентован, није винуо до Јованових висина? Мислим да превагу у том одмеравању онога што носи утицаје метрополе и класичног наслеђа, с једне, и онога што одаје провинцијски дух и споредни уметнички колосек, с друге стране, односи ово потоње, које се намеће као важније у том односу. Ниједног тренутка Макарије није у недоумици око тога шта је важније — између вечних лепота и хеленистичких идеала и непосредности и једноставности догме он изабира увек догму, ма и по цену уништавања онога што је у том хеленистичко-византијском свету слике логично, као, на пример, компоновање сцене у дубину или нека друга размишљања у сложеном простору слике. Код Макарија је то доста једноставно: простор је архитектонским кулисама подељен на два дела; с једне стране је Христос са својим ученицима, са друге противтежа, у виду некога од оболелих или грешних (ако је сцена Чуда), и онда је динамика композиције у праволинијском кретању слева надесно. Друга могућност је да је сцена централно компонована, ако догађај то изискује (као Ругање, рецимо), и онда кретања нема; сцена је у неком лаком и немарном нереду, као да су учесници помало заборавили где су и шта треба да раде. Макарију је свака симетрија била мрска и нарушавао ју је на сваки начин. С друге стране, понављање иконографских типова (св. Пимен) малог мајстора Зрза, и уопште, начина на који су портретима светитеља и монаха давани посебни изрази смерности и аскезе, потврђује да је Макаријево познавање престоничких модела било ограничено и из друге руке; његови учитељи су били посредници у тој вези.

Друга важна особина Макаријева, која може доста да помогне у откривању његовог порекла као уметника, јесте слобода у испољавању сликарских афинитета. Његов жесток, пагански колорит, стоји у супротности „монашком" искључивошћу у крутом преношењу научених схема. Погрешно би било схватање да Макарије суштини садржаја никад не претпоставља естетику и хармоничност у композицији слике, чак и када се могу извести и из самог сижеа јеванђеоске слике. Чињеница је да је Макарије зограф развио своје сликарске способности до оне мере до које су оне то саме дозвољавале, и на онај начин на који је он желео да буду усмерене. Он је познавао сликарство митрополита Јована зографа, свог рођеног брата, па ипак се није приклонио овој магнетски привлачној уметности, чак ни у тој мери у којој је учинио Јованов ученик Григорије, кога у Андреашу није ни могуће раздвојити од руку учитеља. И неки други подаци неизбежно воде закључку да Макарије није био члан братовљеве сликарске радионице. То што је 1403. године, по позиву кнегиње Милице, дошао у моравску Србију да живопише Љубостињу, било је лепо признање. Сигурно да тада Макарије није ишао сам. У том послу му је морао помагати бар један искусан помоћник који је узимао и четкицу у руке. Покушај атрибуције лика Теодора Студита једном Макаријевом помоћнику привлачна је могућност и не би је ваљало тако лако одбацити.[380] Чини ми се вероватним да је овај светачки лик сликао неки други сликар, мада је реч о оштећеној фресци и мада је тешко открити и било какав други траг присуства тог истог, или неког другог, сликара, Макаријевог помоћника. Изгледа сасвим логично да је сам Макарије био глава неке зографске тајфе; хипотеза има своје основе, не само у чињеници да му је био поверен тако велик и одговоран посао у Љубостињи и да га је он извео са завидном рутином и способношћу. Треба се само подсетити да је то био први велики сликарски посао у моравској Србији још од Раванице. Са друге стране, хипотеза црпе своје аргументе из податка да су живописци блиски Јовану зографу сликали у још једном мањем моравском споменику, Копорину.[381] Који су то Јованови ученици били? У време сликања Копорина Јован је већ неколико година, можда чак и више од деценије, мртав. По стилу су мајстори Копорина били далеко од способности његовог ученика Григорија из Андреаша, јер ако је он сликао у Андреашу, то је морало бити сасвим налик Јовановим фрескама, с обзиром да још није извршена поузданија атрибуција онога што припада Јовану и онога што припада његовом ученику Григорију од андреашког живописа. Чини се да је и други могући ученик Јована зографа, Алексије из Св. Марије на Глобоком, много способнији од анонимних копоринских сликара.[382] Доста испран копорински живопис по дебљини и тежини цртежа, по извесној монашкој непосредности и грубости обраде, па на крају и по графији натписа, пре подсећа на Макаријеву уметност. Изгледа ми могуће да је, полазећи у Љубостињу и моравску Србију, Макарије повео и неке друге сликаре, блиске његовој радионици, који су можда сарађивали на осли-

кавању Љубостиње, а који су неколико година доцније сликали у Копорину. Да је Макарију Љубостиња била највећи узлет сведоче и друга његова, све мања, дела откривена недавно у Прилепу[383], као и највеће његово позно дело, зрзански чин и икона Богородице Пелагонитисе са зрзанског иконостаса. Других већих наруџбина у Србији деспота Стефана није имао. Велике сликарске послове, деценију и више потом, у Каленићу[384] и Ресави, обавили су способнији уметници. Неку утеху стари сликар морао је да нађе у томе што се опет вратио у завичај и што је опет добијао поруџбине. Није то била властела која је тражила његове слике, али је он свој посао најозбиљније схватио. Зрзанске иконе понављају вредности љубостињског сликарства у највећој мери. Физиономије апостола, изрази лица, начин на који се гради форма, све је то блиско Љубостињи, али у нијансама слабије и испошћеније. Оно што је почетком века изгледало као новина, поновљено после двадесет година било је слабост. Макаријева уметност је умрла не физичком смрћу њеног главног протагонисте, већ стога што није имала будућности. У време док се стварало у слободним византијским и српским земљама могло је, поред главних престоничких сликарских праваца, да постоји и неколико споредније токова, који би сви нашли места у круговима релативно моћних и утицајних мецена и потражилаца. Губитком слободе, средине које су показивале занимање за уметничко стварање биле су све малобројније и брзо су се и угасиле. Из покорених престоница и некада богатих, сада паљених и пљачканих манастира, уметност се селила у резервате у самом Османлијском Царству, попут Свете Горе, или у друге слободне области православног света, као што су биле Влашка и Русија. Трећу варијанту поствизантијске уметности прихватале су и неговале православне колоније у Италији (као у Венецији), или острва која су дуже била у власти Латина (као Крит или Кипар).

Ни у једној од набројаних уметничких средина места за Макаријеву вештину није било. Она се вртела у зачараном кругу; поникла у Македонији, у њу се и вратила. Зачевши своје интересовање за уметност можда баш у Зрзу, Макарије је ту начинио и своје последње дело. Кратак боравак у Србији, чији је плод Љубостиња, била је најсветлија тачка и највећи домет Макарија зографа.

# 3. Сликарство из 1799. године

Приликом недавних конзерваторских радова у Љубостињи, поред проналажења првобитног сликарства у куполи, откривено је и сликарство датовано у натпису у 1799 (*Р II*).[385] У зазиданим северним вратима припрате, десно од нише, представљен је монах у деизисном ставу. Окренут је три четвртине улево ка ниши. Дугачке је седе браде. У десној руци држи свитак, а левом указује на њега. Одевен је у расу, а на глави има камилавку. Истом сликарству припада и сликана декорација у виду мермерне инкрустације која је обухватала читав сокл припрате и наоса, изузев олтарског простора, где се задржао фреско-слој из 1403. Последње године XVIII века извршена је и нека врста обнове сликарства цркве, јер су вршени и мањи ретуши на ногама и стопалама појединачних фигура у припрати, као св. Петра, Богородице, кнегиње Милице. Сликарска обнова вероватно је само следила градитељску обнову, која је укључивала зазиђивање северног портала припрате, а можда и обнову крова и фасада.[386] У то време, непосредно по свршетку аустријско-турског рата 1788—1790, врше се обнове многих манастира у Србији и Турци, свакако на рачун тек склопљеног примирја, током читаве последње деценије XVIII столећа издају исправе и бурунтије за оправљање и обнављање цркава и манастира.[387] Исте године кад и Љубостиња, 1799, оправљена је и Студеница.

Леонтије Павловић, објавивши представу св. Димитрија Басараб(ов)ског, донео је низ података о животу и доцнијем култу овога светитеља, ословивши се на *Историју* Пајсија Хиландарца. По Пајсију, Димитрије је био лаик који се подвизавао код свога родног места Басарабова код Свиштова у Румунији. По Павловићу, „време његовог живота аутор (Пајсије) одређује наводећи 1685. годину, која вероватно треба да означава доба када је погребен на месту где је живео".[388]

У Житијима светих за дан 26. октобра, Јустин Поповић доноси доста богат опис живота и деловања Димитрија Басарабовског на основу ненаведених извора. По њему, Димитрије се подвизавао у усамљеној келији једног малог манастира. После смрти му је подигнут храм из кога су му мошти 1774. пренесене у букурештанску Саборну цркву. Живео је, наводно, у XIII столећу.[389] Без обзира на тачност биографских података (XIII век — Јустин Поповић; XVII век — Пајсије Хиландарац), који се пре могу везати за потоње време, чињеница је да је култ св. Димитрија, преко бугарско-румунско-атонских веза, постојао и на Светој Гори. Томе је прилог и текст на свитку, који у Љубостињи носи св. Димитрије: да б(ѵ)д(є)т(ь) благос(лове)ние с(вѧ)тїѧ аѳонскїѧ го(ρы). Леонтије Павловић доста произвољно претпоставља да је ктитор живописа из 1799. ондашњи влашки кнез Константин, који је своју наводну помоћ манастиру условио сликањем св. Димитрија Басарабовског као патрона. По Павловићу, слика је још представљала и Богродицу изнад Миличиног гроба, којој је Димитрије Басарабовски приносио „благослов". То би, по Павловићу, могло да значи и неку материјалну помоћ Свете Горе.[390] У том случају било би контрадикторно хипотетично ктиторство влашког кнеза Константина, које Павловић претпоставља раније. Сликарске „тајфе" румунског порекла, које Павловић наводи „занимљивости ради", немају никаквих додирних тачака са слабим сликарством из 1799.[391]

Грубог цртежа и примитивно сликан, празних облика и са најоскуднијим познавањем сликарске вештине, овај живопис је пре свега сведочанство жилавости и дуговекости зографске традиције у Србији, још у праскозорје првог српског устанка. Његов мајстор био је неки сликарски врло оскудно образован аноним, кога би ваљало тражити превасходно у монашким редовима, можда и међу љубостињским монасима. Помињање Свете Горе у тексту свитка св. Димитрија и извесна сличност са нешто старијим светогорским живописом у Хиландару — пре у духу него у вредности, која је много више на страни овог другог — као да говори да је нешто од свога заната наивни зограф Љубостиње пабирчио по келијама Свете Горе и, можда, Хиландара.[392] Ово, безмало најслабије, сликарско остварење у својој епоси не показује право стање уметности предустаничке Србије, где су већ постојала сликарска дела остварена у духу владајућег православног барока, негованог у северним подручјима православног света, а код нас у Војводини. Без било каквих значајнијих исхода је даља стилска анализа овог веома слабог остварења, којој нешто више, чак и сувише простора, посвећује Л. Павловић.[393]

## Напомене

[1] *Археолошки споменици и налазишта у Србији* II, Централна Србија, Београд 1956, 89 (Еринин град), 90 (Доњи Дубич); Петковица и Ђуровача нису рекогносциране. Можда се „црква на Богдањском брду" (стр. 193) односи на Петковицу.

[2] Й. Веселић, *Опись монастира у Сербій*, Београд 1867, 97.

[3] *Постанак имена „Љубостиња"*, Саопштења IX (1970) 111—112.

[4] *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 184, бел. 288.

[5] *Именик места краљевине Југославије*, Београд, н. д., 637.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, II, izdanje JAZU, Zagreb 1972, 337.

[9] Ibid.

[10] Ibid., III, Загреб 1973, 334—335.

[11] J. Вујић, *Путешествије по Сербији* I, Београд 1901, 143—147.

[12] Ibid, 143. У примедби издавача на истој страни стоји: „Свуд у Вујићевим описима манастира пирамиде значе мала кубета." Питање је да ли су мала кубета била над припратом или над наосом. Куполице затечене у угловима крова припрате пре савремених конзерваторских радова, не морају да буду куполице које помиње Вујић, јер је Јан Неволе приликом рестаурације и обнове средином прошлог века „обалио кубета", како и сам наводи у једном писму. Конструктивно, наравно, нема препрека за постојање малих кубета у угловима наоса, али се не види никаква евентуална сврха рушења таквих куполица, тако да је највероватније да је приликом Неволине обнове реконструисано првобитно, тј. затечено стање. Није јасно кад су могле бити подигнуте ове куполице, али оне никако не би могле да припадају средњовековном здању Љубостиње.

[13] М. Ђ. Милићевић, *Манастири у Србији*, Гласник СУД 21 (1867) 42—45. Комисију Јагодинског округа, коме је 1839. припадала Љубостиња, сачињавали су: помоћник начелства Илија Вукићевић; члан окружног суда Мојсило Јанковић; окружни прота Јован Димитријевић и писар Мијат Остојић.

[14] Ibid., 43.

[15] Свакако да натпис није имао бројке исписане арапским цифрама. Не треба сумњати, ипак, да је комисија правилно прочитала словно означене бројке и да их је без грешке претворила у арапске цифре. Посебно је морао изванредно познавати словни систем обележавања бројева окружни прота Димитријевић, јер су странице у црквеним и литургичким књигама, као и сва поглавља и друге бројчане вредности били изражени словима.

[16] Й. Веселић, *op cit.*, 92—99.

[17] В. поглавље V.

[18] *Путопис дела Праве — Старе — Србије* I, Београд 1871, 57—62. Милојевић св. Атанасија Атонског препознаје као некаквог новог српског архиепископа, па се и сам чуди и вели: „Кои е ово св. Феодосије, или Теодосија, нови српски архиепископ?"

[19] Српске илустроване новине 26 (Нови Сад 1882) 202—203. Цртежи су важнији за неке објекте из околине Љубостиње него за сам манастир. У Тителбахово време мала једнобродна црква у Богдању — „Петковица" — имала је зарушен свод и још није била преправљена. „Еринин град" у Грабовцу био је врло добро сачуван, док је његово стање данас, један век после настанка цртежа, битно измењено. Град је зарушен, зарастао у дивље шибље и дрвеће.

[20] *Das Königsreich Serbien und das Serbenvolk* I, Leipzig 1904, 630—632.

[21] *L'ancient art serbe. Les églises*, Paris 1919, 176—178. Заправо, Љубостиња се, или њен градитељ, Рад Боровић, помињу кратко и у приступној беседи М. Валтровића (Глас СКА XVII, 1889, 36), и у студији А. Стефановића (*Стара српска црквена архитектура и њен значај I*, Српски књижевни гласник књ. IX, св. 3, 1903, 218). М. Валтровић објављује у Старинару I, друга свеска новога реда, 1906 (1907), додатак 26, резултате својих истраживања у западном делу наоса Љубостиње, где је открио један зидани облик, изгледа гробницу. Кратак опис Љубостиње доноси и П. Покришкин, *Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнем Сербском королевствѣ*, С. Петербург 1906, 68—69, табле LXXXII—LXXXIV.

[22] *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 138—140.

[23] *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 66—68.

[24] Гласник СНД XXI (1940) 106—107.

25 *Макарије, живописац Љубостиње,* Старинар I (1950) 87—90.

26 *Настанак градитељског стила Моравске школе,* ЗЛУ 1 (1965) 35—64, посебно 55—58.

27 Д. Павловић, *Испитивачки радови на архитектури цркве манастира Љубостиње и предлог за њен будући изглед,* Саопштења VIII (1969) 155—179.

28 Први је о том сликарству донео само кратку белешку В. Ј. Ђурић у *Византијским фрескама у Југославији,* Београд 1974, 98. Доцније се појавила и посебна студија: С. Ђурић, *Првобитно сликарство Љубостиње,* Рашка баштина 2 (Краљево 1981) 109—114, где су фреске датоване у 1388—1389. годину.

29 Сва литература до 1974. налази се у В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске,* 223—224, нап. 131.

30 С. Путник, *Манастир Љубостиња,* Крушевац н. д.[2]

31 Ж. Михајловић, *Манастир Љубостиња,* Београд 1974.

32 Р. Николић, *Љубостиња и Лазарица,* Београд 1963.

33 С. Ђурић, *Представа Сократа у Љубостињи,* ЗЛУ 13 (1977) 199—203; id., *Првобитно сликарство*; Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара,* О кнезу Лазару. Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 65—79; В. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству,* ЗЛУ 4 (1968), 65—97.

34 Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи,* Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, Прво одељење, споменици на српском језику, књига XVI, Сремски Карловци 1927, 287.

35 Гласник ДСС 5 (1853), 51, 94.

36 То иначе није узимано као аргумент за датовање Љубостиње пре Миличиног монашког пострига (в: М. Ал. Пурковић, *Када је подигнута Љубостиња,* Гласник СНД 12 (1940) 106—107).

37 F. Miklosich, *Monumenta Serbica,* Viennae 1858, CCLVII, 262—264, датује повељу у 1389—1405. Пурковић, *op. cit.*, датовао ју је у 1392—1394, а доцније је датовање сузио на 1393 (*Кнез и деспот Стефан Лазаревић,* Београд 1978, 36, бел. 135).

38 М. Благојевић, „*Закон светога Симеона и светога Саве*", Сава Немањић. Историја и предање. Научни скуп, Београд 1979, 157—164.

39 То се види из текста повеље, у коме се ни на једном месту, осим када су били у питању „љубостињски људи", не помиње Љубостиња.

40 „Писа се сїа книга въ подкрилїи горы прозрака близъ храма пр҃ѣчистиѥ богородице иже на любостыни, въ лѣто шестьтысоушьно ц҃·к҃·з҃·ендиктїωноу текоуштоу·ді҃" у: Љ Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 224, 72.

41 Р. Николић, *Каленић,* Београд 1972, 28, тврди, чини се неосновано, да се планина Прозрака налази између Каленића и Љубостиње.

42 Б. Ђурђев, *Историја народа Југославије,* друга књига, Београд 1960, 99.

43 Д. Кашић, *Црква у крушевачком крају до Првог српског устанка.* Крушевац кроз векове, Крушевац 1972, 103.

44 *Записи и натписи* II, 4384, 436.

45 Ibid. I, 765, 231. въ лѣто ≠. з҃. тисѹщно·п҃·и҃·е҃·исписа се сїи месечник септеврие въ монастири любостини оу храмоу прѣсветые богородице ѹспенiа ее, трѹдом и ѹсрьдїемь игѹмена сѵмешна їеромонаха са братїами. вааанндддїепкьнддддрра (?).

46 Ibid. III, 5664, 170.

47 Чини се да има места претпоставци да је Љубостиња била двогуби, мушко-женски манастир, о чему се, наравно, у изворима не може пронаћи потврда, али за чију се појаву у средњем веку зна у науци (уп.: С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и немањићкој Србији,* Глас СКА CLXVIII, Други разред, 86 (1935) 1089.)

48 Истраживања су вршена да би се израдио елаборат о конзервацији и рестаурацији манастира Љубостиње. Руководилац археолошких радова је била Мирјана Љубинковић, научни саветник Народног музеја у Београду. Делимични и прелиминарни резултати тих испитивања објављени су у Археолошком прегледу 8 (Београд 1966) 167—169.

49 *Записи и натписи* III, 5669, 177.

50 В. Петковић, *Раваница,* Београд 1922, 12—13.

51 Д. Павловић, *Испитивачки радови,* 158—159, сл. 14, наводи мишљење Р. Николића да је година 1690, мада се и на слици јасно чита·з҃·р҃ и о҃.

52 С. Душанић, *Остава новца из манастира Љубостиње,* Нумизматичар 2 (Београд 1979) 191—213. Д. Павловић, *op. cit.* 174, дао је груб опис оставе, уз мање грешке.

53 Д. Руварац, *Митрополија Београдска око 1735. год.*, Споменик СКА, XLII, Други разред 37 (1905) 146. Неки поп Јосиф, родом из Сарајева, монах манастира Раковице, има за духовника оца Арсенија из Љубостиње.

Ibid., 189. Витановачки свештеник Сава има за духовника Арсенија из Љубостиње (документ писан 26. 2. 1736).

Ibid., 190. Свештеник Василије, родом из Вранеша, учио се књизи код Арсенија из Љубостиње, који му је био и духовник (писано 2. 3. 1736). У тексту је наведено овако: „дѹховника *имат покоинаго* иеромонаха Арсенiа...". Из докумената је јасно да је јеромонах Арсеније преминуо између 26. 2. и 2. 3. 1736. Ibid., 190—191. Свештеник из Бачине, Дамјан, „Дѹховника *имал* скоро почившаго ерм. Арсенiа". (Документ од 7. 3. 1736.).

54 Д. Павловић, *Србија за време последњег Аустријско-турског рата,* Београд 1910, 10. Јеромонах манастира Љубостиње, Виђентије Јовановић, у молби коју је поднео Илирској Дворској канцеларији 1791, позива се на своје заслуге пре рата, када је аустријске официре скривао у свом манастиру.

Ibid., 35, бел. 1. Године 1788. у Љубостињи су боравили Коча капетан и аустријски официри Брановачки и Вујадиновић, који су читали народу Ласијеву прокламацију и позивали га на устанак.

Ibid., 73. Фенрих Вујадиновић доводи у Шабац из Шумадије игумане Драче и Љубостиње „... не могавши да се нахвали њихове храбрости, јер су се пуна четири месеца, од почетка рата, држали према надмоћности турског".

55 Ibid., 10. Игуман Раванички, Виђентије Јовановић, још од 1784. учествује у завери, помаже аустријске шпијуне, шаље извештаје, и састаје се са аустријским официрима. Године 1789. равенички игуман је Исаија Стефановић који, из манастира Врдника (Раванице), моли за аустријску државну помоћ, будући заслужан за активно учешће и помоћ устанку (ibid., 159). Вероватно је поменути Виђентије Јовановић због сарађивања са Аустријанцима био приморан да побегне у Љубостињу, где је, изгледа замевши траг, наставио да организује побуну.

56 *Записи и натписи* V, 8585, 208.

57 Д. Павловић, *op. cit.*, 177, само помиње откриће фресака, но нетачно чита име свеца као Димитрије Басарабов.

58 Й. Веселић, *op. cit.*, 94.

59 о(в)де почива тьнь и кости еромонаха игѹмена арсенiа стефановичьа построижника монастира сего. поживе въ монастирь семь година 21. ѡбнови обитель сию и собрав братство и пресели сѧ ѹ вечность мѣсе(ца) ноем(врна) 1835.

60 Вероватно треба „въ".

61 У штампи или код преписивања је морала бити испуштена титла, тако да је било „тр҃цы".

62 Й. Вуичь, Пѹтешествiе по Сербїй, ѹ Бѹдимѹ градѹ, Печатано ѹ Славено-Сербской и восточны прочи Язика печатни Кралевскаго Всеѹчилища Пештанскаго 1828, 107.

63 Ова документација се чува у Државном архиву СР Србије у Београду.

64 Прилог I. Из документа се види да су манастирску воденицу бесправно користили тројица Селиштана који је и враћају, а не неки њихов предак, што би значило да ју је манастир уживао до пре тог времена. До отуђивања воденице је дошло у време устанка у Србији.

65 Й. Веселић, *op. cit.*, 94—95.

66 В. стр. 1 и нап. 2. В. Прилог II (извештај игумана Јоаникија Обрадовића о обиласку и потврђивању манастирских земаља које је извршила комисија 1847).

67 Судећи по сачуваним документима Митрополије београдске, Мелентије Марковић је био далеко најкомуникативнији од свих игумана манастира у Србији.

68 ДА СРС, МБ, 1839, бр. 65.

69 Ibid., 1840, бр. 184.

70 Регистри и протоколи (са детаљнијим описом садржине документа од регистара) Митрополије београдске.

71 ДА СРС, МБ, 1842, бр. 143 (Прилог III).

72 Ibid., бр. 278. Није добијено звоно, већ позајмица на четири године за његову куповину.

73 Ibid., бр. 477.

74 Й. Веселић, *op. cit.*, 98.

75 ДА СРС, МБ, 1844, бр. 259, 262; ibid., 1845, бр. 964.

76 Ibid., 1844, бр. 452.

77 Уп. Прилог VII.

78 Ibid., 1847, бр. 349.

79 М. Милићевић, *Манастири у Србији*, 45.

80 Л. Павловић, *Архивски и ликовни подаци о поправци манастира Љубостиње и зидању звонаре 1850/1851. године*, Рашка баштина 2 (Краљево 1980) 275, 282 (Прилог I).

81 ДА СРС, МБ 1851, бр. 440 (Прилог IV).

82 Л. Павловић, *op. cit.*, 282—283 (Прилог III).

83 Ibid. Из писма главног инжењера Неволе јасно је да је новац добијен за покривање лимом, али он изричито не жели да тако уради и за то наводи различите разлоге. Да су мајстори Јана Неволеа цркву покрили ћерамидом, и то на незадовољавајући начин, види се и из писма инжењера округа крушевачког, Франца Мила, из 1856. године, начелству округа јагодинског, поводом жалбе љубостињског игумана да кров прокишњава (ДА СРС, НОЈ, Грађевинско одељење 1856—1862, Ф И- Р 3). Франц Мил наводи да је *кров од ћерамиде* главни узрок кишњењу и сматра да је нужно поставити олово (предрачун који је био у прилогу документа није сачуван). Из документа произлази да је оправка 1851. коштала 3 000 талира и да ју је платило Правитељство. Биће, највероватније, да је по плановима Франца Мила црква препокривена оловом, јер је као таква постојала већ 1882 (на Тителбаховом цртежу) и фотографији и цртежу из 1890, односно 1893 (Л. Павловић, *op. cit.*, сл. 1 и 2).

84 ДА СРС, МБ 1851, бр. 440 г (Прилог V).

85 ДА СРС, МБ 1851, бр. 383 (Прилог VI).

86 В. нап. 84.

87 В. нап. 80.

88 Један део резултата археолошких истраживања објављен је у Археолошком прегледу 8 (1966) 167—169, а остала документација се чува у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, у досијеу „Љубостиња".

89 Извештај у документацији Републичког завода, у досијеу „Љубостиња".

90 Ibid.

91 С. Мојсиловић, *Просторна структура манастира средњовековне Србије*, Саопштења XIII (1981), 39, сл. 13.

92 Археолошки преглед 8 (1966), 169.

93 F. Kanitz, *Das Königsreich Serbien und das Serbenvolk* I, 630—632; Л. Павловић, *op. cit.*

94 О. Марковић, *Куле звоници уз српске цркве XII—XIV века*, ЗЛУ 14 (1978), 59—65.

95 С. Мојсиловић, *op. cit.*

96 Ibid., 19, 34.

97 *Археолошки споменици и налазишта у Србији* II, Централна Србија, Београд 1956, 89. А. Дероко, *Градови у Србији*, Београд 1950, не обавештава о „Јерининим граду" код Грабовца. Град је још увек неистражен.

98 Б. Вуловић, *Раваница*, Саопштења VII (Београд 1966), 43—66; V. Korać, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava*, Научни скуп „Моравска школа и њено доба", Ресава 1968, Београд 1972, 157—168; В. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, ЗЛУ 1 (1965) 35—64.

99 Уп. Прилог IV. Источни прозор на јужној певничкој апсиди је затворен изгледа пре сликања 1403, а западни прозор на истој апсиди је прво у исто време затворен, а доцније (1850—51) поново пробијен, чиме је оштећена композиција Христ и Самарјанка са унутрашње стране. Западни прозор северне певнице такође је накнадно пробијен, али и његов оквир датира из неке позније епохе, за разлику од његовог парњака на супротној певници, који је оригиналан. Д. Павловић (*Испитивачки радови*, 159) приметио је само промену у вези са источним прозором јужне певнице, али је претпоставио да је прозор зазидан још током изградње храма, за шта нема довољно доказа.

100 Истоветан елемент, мада не у тој мери испољен, имају припрате цркава у Бањи на Лиму и Марковог манастира.

101 Раваничка фасада у реконструкцији у: Б. Вуловић, *Раваница*, T XIII. Лазаричка у: G. Millet, *L'ancient art serbe*, pl. 192. Љубостиња је најистакнутији пример потпуне рационализације фасадног уобличавања унутрашњег простора, и код ње се први и једини пут у моравској архитектури примењује овај „потпуно симетрични" систем обликовања фасада.

102 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, објавио је резултате истраживачких радова, али не и извештај о конзерваторско-рестаураторским захватима који су следили.

103 В. поглавље V. О томе иначе извештавају још и Милојевић (*Путопис дела Праве-Старе- Србије* I, 59) и Каниц (*Das Königsreich Serbien und das Serbenvolk*, 631).

104 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 163. О овоме ће бити више речи у делу посвећеном начину зидања.

105 Д. Павловић, *op. cit.*, 159, 160—161, на првом месту закључује да је у питању скривница — податак можда преузет од Валтровића (*Белешке о манастиру Љубостињи*, Старинар 1, друга свеска новог реда, 1906 (1907), 28 ) — а на другом да је питање степеништа нејасно.

Проблем катихумена (галерија) није посебно проучаван. Неизвесна је функција и тачан изглед горњих конструкција још неких моравских цркава, као што су Наупара или Лазарица.

Од истраживача српске средњовековне архитектуре катихуменама је највише пажње посветила М. Шупут: *Архитектура пећке припрате*, ЗЛУ 13 (1977) 58—61.

106 О подели плана грађевина моравске школе: Ђ. Стричевић, *Два варијетета плана цркава Моравске школе*, ЗРВИ 3 (1955) 213—219. Не може се прихватити његово тумачење типа плана цркве према њеној намени, тј. да се манастирским црквама дају основе проширеног, а придворним сажетог триконхоса.

О пореклу триконхоса: Б. Вуловић, *Раваница*, 53—56, са литературом.

107 Id., *Проблем рестаурације манастира Дренче*, ЗЛУ 14 (1978) 213—233.

108 Ibid., 218—219, 226—227, 228 и црт. 2.

109 В. Ђурић, *Српски државни сабори у Пећи и црквено градитељство*, О кнезу Лазару, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 105—121.

110 Б. Вуловић, *Раваница*, 50; V. Korać, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava*, 158—160; С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир Св. Арханђела код Призрена*, издање САНУ, Београд 1966, 78—91.

111 А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953, 167, сл. 234.

112 Једино јој у томе претходи припрата Придворице, али су две грађевине временски толико удаљене да о неком непосредном утицају не може бити говора; уп. В. Кораћ, *Место Придворице у рашкој архитектури*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975) 45.

113 За Сисојевац: А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура*, сл. 374; за Манасију: Ст. Станојевић — Ђ. Бошковић — Л. Мирковић, *Манастир Манасија*, Београд 1924, 23—26, сл. 6 и 10; и Враћевшницу: А. Дероко, *op. cit.*, сл. 373.

114 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 157.

115 С. Ненадовић, *op. cit.*, сл. 45—50, 100—105.

116 В. нап. 110.

117 И. Костић, *Испитивачки радови на цркви Св. Николе манастира Бање код Прибоја*, Саопштења VIII (1969) 133—135, извештава о проналажењу првобитног сликаног фасадног малтера цркве. О некадашњем изгледу цркве у Бањи, пре преправљања куполе над припратом, уп. М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења IX (1970), сл. 2.

Треба очекивати потпун извештај са конзерваторско-рестаураторских радова који још нису приведени крају. Радовима на архитектури руководи Иван Костић, архитект-конзерватор у Републичком заводу за заштиту споменика културе.

118 М. Шупут, *op. cit.*, 64—67.

119 Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 171—172.

120 Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности*, Београд 1960, 177—182, 340—341.

121 Н. Радојичић, *op. cit.*, 162—165; Д. Богдановић, *Измирење српске и византијске цркве*, О кнезу Лазару, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 89—90.

122 В. нап. 112.

123 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 158.

124 Ibid., 163—167; id., *Прилоi проучавању сликаних декорација фасада српских средњовековних цркава са подручја Западне Мораве*, Рашка баштина 1 (1975) 200—201.

125 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 158, наводи да су каменови „углавном већих димензија", мада је разноликост величина појединих блокова огромна. У усменом саопштењу Мирјана Љубинковић (руководилац археолошких радова у Љубостињи) рекла ми је да се на скоро ниједном споменику није нашла пред толиким бројем инсполираних каменова.

126 В. нап. 1. Народно предање, које је забележио Путник, прича да су се кнез Лазар и кнегиња Милица срели на сабору, о дану Св. Стефана, држаном поред цркве посвећене овоме свецу која се налази на истом месту на коме и садашња љубостињска црква.

127 О томе се не може судити поуздано на основу сасвим ограничених археолошких истраживања, уп. Археолошки преглед 8, 167—169.

128 В. Прилог IV.

129 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 158—160, ово не наводи.

130 В. нап. 105.

131 Надзидак на куполи као и горња конструкција припрате из времена обнове припадају истом стилу (куполица над слепом калотом припрате понављала је облик главног кубета), а све заједно припада еклектицизму XIX столећа, чији је представник био и Јан Неволе, главни пројектант реконструкције Љубостиње 1850—1851 (в. поглавље V, Поправка и рестаурација цркве).

132 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 163. Малтер на коме је розета изведена, по хемијској анализи, разликује се од оригиналног фасадног малтера, а идентичан је малтеру са забата изнад источне апсиде, постављеном 1661/2. године (елаборат сликара-конзерватора З. Зековића за реконструкцију фасада Љубостиње, у документацији Републичког завода за заштиту споменика културе, стр. 10, 18).

133 О Марковић-Кандић, *Однос калоте и тамбура на куполама у Византији и средњовековној Србији*, Зограф 6 (1975) 9.

134 Ibid., 8, сл. 1. и 2.

135 Нису сачувани трагови овог евентуалног венца (уп. Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 170).

136 О. Марковић-Кандић, *Однос калоте и тамбура*, 9, и нап. 9.

137 Највећи број примера равно завршеног обода калоте повезује се са равним завршним венцем. Један мали број другачијих случајева своје постојање можда дугује доцнијим изменама. Ако је, коначно, првобитно и постојао таласасти венац, он је по својој ширини и висини сасвим декоративан.

138 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 170—171.

139 Реконструкција сликара-конзерватора З. Зековића, цртеж у боји, чува се у документацији Републичког завода.

140 В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, ЗЛУ 1 (1965) 35—64; Д. Павловић, *Прилог проучавању сликаних декорација фасада српских средњовековних цркава*, Рашка баштина 1 (19—75) 199—202; М. Чанак-Медић, *Сликани украс на цркви Св. Ахилија у Ариљу*, Зограф 9 (1978) 5—11.

141 М. Чанак-Медић, *op. cit.*, passim; П. Миљковић-Пепек, *Вељуса*, Скопље 1981, 111. И једном и другом истраживачу измакло је да је бојом дочаравано правилније зидање било заступљено и на средњовековном западу. Запажа се то и на правилно зиданим, репрезентативним римским базиликама, као у San Lorencu fuori le mura (R. Krautheimer, *Corpus basilicarum cristianarum Romae*, II, Città del Vaticano 1959, fig. 19. С обзиром да сликарство у трему, постављено истовремено са сликаним фасадама, није млађе од 1400, то је и terminus post quem non за сликане фасаде. Трем је настао 1216—1227).

142 М. Радан-Јовин, *Студеница*, Саопштења XII (1977) 57, указала је на неке особине Краљеве цркве у којима подражава старију Богородичину цркву.

143 И. Костић, *Испитивачки радови на цркви Св. Николе*, ibid., VIII, (1969), 134—135.

144 О узорима у српском средњовековном градитељству, уп. В. J. Ђурић, *Милешева и дрински тип цркве*, Рашка баштина 1 (1975) 15—17.

145 М. Чанак-Медић, *op. cit.*, 9, помиње Бањску, али је не наводи изричито као узор градитељима који су дали да се ислика фасада Св. Николе у Бањи на Лиму.

146 Тим начином изграђени су најзначајнији споменици средњег византијског раздобља, као што су: Дафни, Св. Лука у Фокиди, Св. Софија у Монемвазији и бројне цариградске цркве: Килисе-џамија, Ђул-џамија, средња црква Константина Липса, итд.

147 П. Миљковић-Пепек, *Вељуса*, 111.

148 Ibid., 110.

149 В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, 35—66.

150 За ово саопштење дугујем захвалност моме оцу, Војиславу Ђурићу, који ми је пружио теренске податке о начину зидања и уступио фотографије и слајдове.

151 G. E. Bean, *Aspendos*, The Princeton Encyclopedia of Classical Sites, ed. R. Stillwell, Princeton University Press 1976, 101—103; G. K. Lanckoronski, *Städte Pamphyliensud Pisidiens*, 1890, 85—124 (по Bean-u).

152 G. E. Bean, *op. cit.*, 101.

153 R. Farioli, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna 1975, fig. 8. M. Blanchard — J. Cristophe — J. P. Darmon — H. Lavague — R. Prudhomme — H. Stern, *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, Bulletin AIEMA, 4⁰ fascicule, Mai 1973, Paris.

154 J. Миљковић-Пепек, *op. cit.*, црт. 16., сл. 15.

155 И о овоме ми је податке пружио мој отац, Војислав Ђурић, на чему му захваљујем.

156 Th. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, A Photographic Survey, University Park and London 1976, 102—122, ph, 11—7, 11—9.

157 W. S. George, *The Church of St. Eirene at Constantinople*, London 1913.

158 В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, 55—57, и Д. Павловић, *Прилог проучавању сликаних декорација*, 202.

159 Најпотпуније образложење одлике стила и најкомплетније аналогије за поједине елементе градитељства моравске школе уп. В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, 55—57.

160 Терминологија није увек уједначена, посебно за српско-византијску групу споменика. Они се понекад називају и косовско-метохијска школа (Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1957, 289).

161 В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, 46—50.

162 Д. Павловић, *Прилог познавању сликаних декорација*, 200—201.

163 Id., *Испитивачки радови*, 167.

164 Преплетна трака сликана испод кордонског венца јавља се као мотив прозора изнад врата на јужној певници и једноделног прозора на западној страни северне певнице, као и бифоре на главној апсиди.

165 Цртежи и снимци хиландарске спољне припрате у: С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара*, Хиландарски зборник 3 (1974), 146—150 (сликани мотиви сл. 167) и В. Кораћ, *Археолошка опажања о припрати кнеза Лазара у Хиландару*, ibid., 4 (1978), сл. 7 и 20. За Велуће, Д. Павловић, *Прилог проучавању сликаних декорација*, сл. 1, 5 и 6.

166 В. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, сл. 1, 3, 5 и 6.

167 A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge*, II, X—XIV siècle, Paris 1976, Pl. LXXV, c; CXXXII c; XXV c.

168 С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара*, сл. 161 и 164.

169 У време краља Милутина има их у Старом Нагоричину, а доцније и на Марковом манастиру, Леснову, Св. арханђелима у Кучевишту, итд. Појављује се и на цариградским црквама из времена Палеолога, као што је Кахрије-џамија.

170 G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, vol. I, testo, Roma 1957, 487—508.

171 S. Ćurčić, *Articulation of Church Façades during the First Half of the Fourteenth century*, Византијска уметност почетком четрнаестог века, Симпозијум у Грачаници 1973, Београд 1978, 26—27.

172 Ibid., passim.

173 G. Millet, *L'ancient art serbe*, 122—128, pl. 128, 131, 132.

174 С. Ћурчић, *op. cit.*, fig. 16.

175 Уп. нап. 37.

176 Ђ. Сп. Радојичић, *Макарије, живописац Љубостиње*, Старинар 1 (1950) 87—90, ставља изградњу цркве у 1387/1388, како је датују и Ђ. Бошковић прихвативши Радојичићеве аргументе (*Архитектура средњег века*, 291) и В. J. Ђурић (*Љубостиња*, Ликовна енциклопедија, III, Загреб 1964, 356—357). Id., *Византијске фреске у Југославији*, 97, ставља први слој живописа у време пред косовску битку, чиме се изградња цркве мора аутоматски померити бар годину-две раније.

177 Сличан случај збио се и у неколицини других моравских цркава, у којима је сликање или прекинуто или остављено за касније, а веће површине зидова су понегде бивале украшаване орнаментиком (уп. В. Ристић, *О живопису цркве Св. Стефана у Крушевцу*, Рашка баштина 1 (1975) 61).

178 Чињеница је да је живописац био свестан да се сликање неће убрзо наставити, што се може протумачити озбиљном ситуацијом у којој се Србија нашла после косовске битке.

179 G. Millet, *L'ancient art serbe*, 178—179; А. Дероко, *Монументална архитектура*, 240.

180 Епископ Никанор, *Гроб и споменик Рада Неимара*, Старинар, година IX, књига 1 и 2, (1894), 54—57.

181 Ђ. Бошковић, *Стари Бар*, Београд 1962, 248.

182 В. Ј. Ђурић, *Дубровачки градитељи у Србији средњега века*, ЗЛУ 3 (1967), 87—103.

183 Б. Вуловић, *Раваница*, 21.

184 Уп. нап. 165. С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара*, сл. 108.

185 Ни Ђ. Бошковић не прави разлику између архитекте Љубостиње Рада Боровића и клесара Љубостиње, очигледно сматрајући да је и у једном и у другом послу Раде био протомајстор. Уп. id., *De l'origine de protomaitre Rade Borović*, Bulletin de l'Academie serbe des sciences et des arts, Tome XXVIII, Section des sciences sociales, Nouvelle serie, IV°—8 (1961), 13—14; id., Stari Bar, 247—248.

186 Натпис је читан пуно пута, а палеографски је објављен у Г. Томовић, *Морфологија ћирилских натписа на Балкану*, Београд 1974, 84, сл. 74, са библиографијом.

187 Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 169, сл. 20. Приликом реконструкције на првобитно место је враћен и довратник, секундарно употребљен. Његова садашња презентација са унутрашње стране је таква да не омогућава сагледавање текста који се налази на плочи. Фотографију унутрашње стране довратника објавио је, заједно са калком натписа, Б. Вуловић, *Раваница*, бел. 160, сл. 8. Вуловић не доноси своје читање текста, али део текста у коме се помиње „брат Вук" повезује са Вуком, братом деспота Стефана (ibid). За такву идентификацију особе из натписа нема основа. Реч је очигледно о надгробном обележју, што се да видети и из облика плоче. С обзиром на датовање архитектуре, година 1381. се може узети као terminus post quem non. Чак би се датовање морало померити барем за двадесетак година унатраг, колики би период требало да прође да би споменик постао отуђен. По објављеној фотографији и калку није могућно реконструисати текст. Оно што се чита то је „радо . . . || зем . . . (пауза од два реда) . . . не не. П . . . оние || . . . поста . . . брат(ь) || . . . вѣст || . . . вьл || . . . кь". Могуће је да су прва два реда делови имена покојника. Чини се да се следећа два реда са остацима слова могу реконструисати, и то као сие него покоише . . . За овакву формулу постоји аналогија на надгробној плочи, секундарно употребљеној као стабло часне трпезе у цркви Св. арханђела у Борчу (необјављена), која почиње истим речима. Крајња два реда, уместо код Вуловића предложеног имена, могу да буду и делови формуле вь л(ѣто) . . . Најважније је питање да ли је употребљена плоча узета са места, што би, у случају потврдног одговора, значило да је на истом месту постојало и гробље, али и старија црква.

188 У време сликања прозор је морао бити затворен, с обзиром да се на делу који сада недостаје налазио бунар, који је чинио главну осу композиције. Сами оквири прозора су првобитни и свакако да нису ни скидани код затварања прозора. Највероватније је отвор наново пробијен приликом рестаурације 1850—1851.

189 Б. Вуловић, *Раваница*, 175. Идентични, међутим, љубостињским су и капители прислоњених колонета на тамбуру куполе хиландарске спољне припрате.

190 Ibid., 174—175.

191 За Јефимијину и Миличину гробницу в. М. Валтровић, *Белешке о манастиру Љубостињи*, Старинар 1, нове реда 1906, друга свеска (1907), 24—27; *Археолошки споменици и налазишта у Србији* II, Централна Србија, 251; Д. Павловић, *Испитивачки радови*, 174—176.

192 Ibid., Д. Павловић никако није сигуран да ли је за саркофаг одмах било предвиђено место у отвору јужног портала припрате.

193 В. нап. 14.

194 E. Kirschbaum(ed.), *Lexicon der Christliche Ikonographie*, Herder, — Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1971, 3, Lillie, 101—102.

195 Љиљан се у Светом писму помиње у: 3 Цар. 7, 19; 22; 26; Песм. 2, 1; 2; 16; Ос. 14, 6; Мат. 6, 28.

О крину: *Enciclopedia Brittanica*, 14, Lily.

196 За скулпторалне представе: „*Corpus*" *della scultura paleocristiana ed altomedievale di Ravenna* I, altari, amboni etc, Roma 1968, fig. 115, 125, 128; ibid., II, basi, capitelli, etc, Roma 1969, fig. 55, 56, 57, 151.

За мозаичке представе: F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantike Abendlandes*, Band III, Taf 112, 113, 122, 123, 128, 129 (Sant Apolinare Nuovo), 385 (Sant Apolinare in Classe), 217 (Архиепископска капела); J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*. London 1970, fig. 97 (Еуфразијева базилика у Поречу), 85 (Св, Катарина на Синају).

197 A. Grabar, *La sculpture byzantine* II, № 46, Pl. XXXI/a; „*Corpus*" *della scultura paleocristiana, bizantina ed alto medievale di Ravenna*, 1, Roma 1968, 124, 125.

198 J. Danielou, *La symbolique du temple de Jerusalem chez Philon et Josephe*, *Le symbolisme cosmique des monuments religieux*, Actes de la conférance internationale à Rome, avril-mai 1955, Roma 1957, 84.

199 M. Thomson, *Le jardin symbolique*, Paris 1960.

200 Ibid., 36.

201 Insediamenti benedettini in Puglia, a cura di Maria Stella Calò Mariani, vol. primo, Bari 1980, fig. 164.

202 J. und K. Hecht, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, ed. Thorbecke Sigmaringen 1979, Abb. 365, 366.

203 Ibid., Abb. 440.

204 M. Chatzidakis, *Mistra*, Athènes 1981, fig. 62.

205 З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд 1961, бр. 47, 72, 143, 272.

206 Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Београд 1971, 46 (св. Петар у Бјелом Пољу), М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења X (1974), сл. 5, (Бања на Лиму).

207 Т. К. Вагнер, *Скулптура Древней Руси*, Москва 1969, 465.

208 L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 316—318.

209 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971², Т XVIII.

210 Th. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, A Photographic Survey, Pennsylvania State University Press, University Park and London 1976, 366—375. Датује се у неодређено време од X до XIII века, мада је вероватније раније датовање.

211 Б. Вуловић, *Раваница*, 168—180. М. Васић, *Жича и Лазарица*, 128—135.

212 G. Millet, *L'ancient art serbe*, 170—172, pl. 191—195.

213 Ibid., 176.

214 А. Дероко, *Монументална архитектура*, сл. 410, 413—417.

215 Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 138—144.

216 Ђ. Стричевић, *Два варијетета основа цркава Моравске школе*, ЗРВИ 3 (1955) 213—219.

217 Б. Вуловић, *Проблем рестаурације манастира Дренче*, ЗЛУ 14 (1978) 213—234.

218 В. Ј. Ђурић, *Сабори у Пећи и српско црквено градитељство*, О кнезу Лазару, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 105—121. Ф. Баришић, *Владарски чин кнеза Лазара*, ibid., 45—62.

219 В. нап. 29.

220 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 97, не одређује прецизно годину, тако да би то „пред" можда требало разумети као 1388—1389. Уп. С. Ђурић, *Првобитно сликарство Љубостиње*, Рашка баштина 2 (1981) 109—114, који га датује у 1389.

221 У Септуагинти текст Осије потпуно гласи: Ἄμπελος εὐκλιματοῦσα Ἰσραήλ, ὁ καρπὸς αὐτῆς εὐθηνῶν κατα τὸ πλῆθος τῶν καρπῶν αὐτοῦ . . .

222 G. Babić, *L'image symbolique de la „Porte fermée" a Saint--Clement d'Ochrid*, Synthronon (Paris 1968), 145—153; Ντ. Μουρίκι, Αἱ βιβλικαῖ προεικόνες τῆς Παναγίας εἰς τὸν τρούλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μιστρᾶ, Ἀρχεολογικόν δελτῖον, Τομος 25 (1970), (Ἀθῆναι 1971), 217—251; ead., поглавље „Iconography" у: H. Belting — C. Mango — D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammacaristos*, Washington 1978, 48—51.

223 Ibid., 49—50.

224 Софонија на исти начин исписује свитак и у Ресави; уп. Р. Николић — С. Томић — Б. Живковић, *Манасија*, Београд 1964, сл. 12.

225 G. Babić, *L'image symbolique de la „Porte fermée" a Saint--Clement d'Ochrid*, passim.

226 Ј. Радовановић, *Представе руна Гедеоновог у Грачаници*, Зограф 5 (1974), 38—43.

227 Ντ. Μουρίκι, Αἱ βιβλικαῖ προεικόνες, passim.

228 Ј. Радовановић, *op. cit.*, сл. 2 и 4.

229 Имена ових пророка у Новој Павлици нису ми позната, будући да нисам идентификовао текстове. М. Михајловић, *Зидна декорација новопавличке цркве*, Рашка баштина 1 (1975) 71, не даје текстове пророка, нити их идентификује.

230 Р. Николић, *Прилог за проучавање живописа манастира Раванице*, Саопштења IV (1961) сл. 21.

231 В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (19—69) сл. на стр. 22. З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзу*, Зограф 11 (1980) 68—81.

232 О томе сведоче брижљиве препоруке о сликању појединачних ликова светитеља у старим сликарским приручницима; уп. *Manuel d'iconographie chretienne*, ed. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersbourg 1909, 150—168. Такође и O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1953², 6—7.

233 За торински рукопис в: V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, t. 136. За Ресаву: Р. Николић и др., *Манасија*, сл. 12.

234 L. Reau, *L'art religieux du moyen âge* (*la sculpture*), Paris 1946, fig. 20 (Моасак), 26 (Сујак) — сличан али не идентичан положај ногу; M. Schapiro, *The Romanesque Art*, New York 1977, фиг. 17, p. 337 (Сен Жил).

235 Г. Στογιόγλου, Ἡ ἐν Θεσσαλονίκη πατριαρχινή μονή τῶν Βλατάδων, Θεσσαλονίνη 1971, 121, ei. 46.

236 В. Хан, *Синајско четворојеванђеље српске редакције XIV столећа*, Данас, 14. март 1962; K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherin's Monastery on Sinai*, St. John's University Press, Collegeville, Minnesota 1973, fig. 43.

237 A. Grabar, *Martyrium* I, Paris, 1946, 68—72.

238 Протосинђел Јустин, *Догматика православне цркве*, Књига друга, Београд 1980, 388—442.

239 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, сл. 96 (Андреаш); Г. Бабић, *Српски записи у грчком четворојеванђељу бр. 131 из Чикага (САД)*, ЗЛУ 8 (1972) 29, fig. 43.

Захваљујем професору Јованки Максимовић за потоњи податак.

240 C. Mango, *The Brazen House*, København 1959.

241 E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism in Imperial Rome and the Middle Ages*, New York 1956.

242 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, Т. 91.

243 Основни распоред живописа дали су В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 170—178, и В. Ј. Ђурић, *Љубостиња*, Ликовна енциклопедија, 356—357.

244 Натпис са сцене Петог васељенског сабора тачно је прочитао још М. Милићевић (Гласник СУД, XXI, 43).

Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 117—119, поред погрешног датовања фресака у XVI или XVII век, Пети васељенски сабор назива Другим. Забуна је можда дошла од тумачења слова „Б" као броја, а у ствари стоји „въ константинополе".

245 Њој једино од композиција посвећују пажњу и С. Радојчић (*Старо српско сликарство*, 166, 168) и В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске у Југославији*, 97).

246 В. нап. 99.

247 Није потпуно јасно како га ваља прочитати. Монограм Х-Д-К S. Der Nersessian, *Program and Iconography of Parecclesion*, Karie Djami, IV, Studies, Princeton 1975, 324—325, тумачи као Χριστὸς δικαῖος κριτής, док исти монограм M. Σοτερίου, Παλαιολογιὸν εἰκὼν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογίας Ἑταιρεῖας, (Ἀθῆναι 1957), 80—86, чита Χριστὸς δεσπότης κόσμου, што изгледа ближе истини.

248 У опису медаљона петозарних мученика углавном сам се ослонио на опис Н. Антић-Комненовић (Зидно сликарство манастира Љубостиње, Зборник Народног музеја XI-2, Београд 1982, 25), пошто су моје белешке биле непотпуне, а ове фреске су сада заклоњене иконостасом.

249 G. Millet, *La peinture de moyen âge en Yougoslavie* IV (ed. Velmans), Paris 1969, pl. 103.

250 Ј. Поповић, *Опћа црквена историја* I, Сремски Карловци 1912, 577 (Домно); 572, (Аполинарије).

251 По Псеудо-Кодину, ова одора одговара севастократору, а једино је камелаукион одлика царског достојанства. Уп. J. Verpaux, *Pseudo Kodinus, Traité des offices*, Paris 1966, 149.

252 Ch. Walter, *L'iconographie des conciles*, 241—242.

253 Н. Кондаков, *Иконографија Богоматери*, Том II, Санкт-Петербург 1915, 152—293.

254 Монограм Ш-ХА-П-Х-П не спада у познате и одгонетнуте Уп. G. Babić, *Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes de XIII^e et XIV^e siècles*, Byzance et les Slaves, Études de Civilisation, Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 1—13.

255 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље, 1934, 66—68.

256 Н. Антић-Комненовић, *Зидно сликарство манастира Љубостиње*, Зборник Народног музеја XI—2 (Београд 1982), 36, погрешно каже да Лазарева круна на врху има орфанос. Несиметрично поређани зупци су вероватно последица брисања боје са предњих и задњих зубаца те су се они помешали.

257 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie d'Évangiles*, Paris 1960², 75, fig. 75.

258 Millet, *La peinture de moyen âge en Yougoslavie* III (ed. Frolow)› Paris 1963, pl. 51, 1 и 2 (Св. Никита); Millet, *Recherches*, 639—641, fig. 637 (Старо Нагоричино); fig. 638 (Матеич).

259 Millet, *La peinture en Yougoslavie* III, pl. 24, 2 (Св. Никола у Прилепу); pl. 88, 1 (Старо Нагоричино).

260 R. Hamann Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* I, Giessen 1963, 348.

261 Millet, *Recherches*, 348—361, даје бројне примере овакве композиције.

262 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Т. XXX.

263 Hamann Mac Lean — Halensleben, *Die Monumentalmalerei* I, 344.

264 Millet, *Recherches*, fig. 377.

265 Ibid., fig. 379.

266 Ibid., fig. 378.

267 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, сл. 94.

268 P. Underwood, *Programs and Iconography of Ministry Cycles*, The Karie Djami, 4, Studies, Bollingen series, Princeton University Press, Princeton 1975, 257—262.

269 Millet, *Recherches*, 35—39.

270 Underwood, *Iconography of Ministry Cicles*, 249—254.

271 Ibid., 254, нап. 25.

272 Ђ. Бошковић — В. Петковић, *Дечани* I, II, III, Београд 1941, Т. CXCII.

273 Millet, *Recherches*, 38.

274 Id., *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, 61.

275 Underwood, *Iconography of Ministry Cycles*, 259—260.

276 Millet, *Recherches*, 61.

277 Underwood, *op. cit.*, 253.

278 Ibid., 289—297.

279 Ibid., 289—290.

280 Ibid., 291.

281 Ibid., 292.

282 Millet, *La peinture en Yougoslavie* III, pl. 40, 4.

283 O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pl. 66 c.

284 У јеванђељу по Јовану (5, 1—9) говори се да се догађај одиграо у бањи код Овчијих врата испред пет покривених тремова (Πέντε στόας; quinque porticus). О архитектури у Исцељењу раслабљеног уп. A. Stojaković, *Une contribution a l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médievale serbe*, Actes du XII congrès international d'études byzantines, Ochrid 1961, Београд 1964, 353—362.

285 С. Ђурић, *Представа Сократа у Љубостињи*, ЗЛУ 13 (1977), 199—203.

286 В. нап. 275.

287 Такви гризајни детаљи нагло се умножавају у време ренесансе Палеолога. О некима постоје посебне студије. Уп. М. Татић-Ђурић, *Једна гротеска из Љевишке*, Зограф 4 (1972) 24—26; И. Ђорђевић, *Загонетни лик на капителима у Новој Павлици*, Рашка баштина 2 (1981) 117—123. На стр. 121 спомиње и маску из Љубостиње. Најновија студија посвећана гризајним маскама је Nt. Mouriki, *The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra*, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς Ἑταιρεῖας, Περίοδος Δ', Τόμος Ι', Ἀθήνα 1980—1981, 308—338.

288 Уп. нап. 99.

289 Millet, *La peinture en Yougoslavie* III, pl. 39, 4.

290 Ibid., pl. 125, 4.

291 Ibid., IV, pl. 16, 34.

292 Ђ. Бошковић — В. Петковић, *Дечани*, Т. CXCII.

293 Millet, *La peinture en Yougoslavie* IV, pl. 3, 8.

294 Denis de Fourna, *Manuel d'iconographie*, ed. Papadopoulos-Kerameus, 101, § 69.

295 Underwood, *Iconography of Ministry Cycles*, fig. 6.

[296] У јеванђељу по Јовану (12, 1—8) реч је о Лазару кога је Христ васкрсао, али је он свакако морао бити представљен као млађи човек.

[297] O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, pl. 89 b.

[298] Његов положај би могао да указује на домаћина (по Јовану) Лазара, али је јасно да два домаћина не могу постојати.

[299] Лука 7, 37—50.

[300] Тако је и у Пскову и у Монреалеу.

[301] Овакве аномалије јављају се у композицијама посебног типа (и у најнегованијем сликарству), кад је реч о молитви ктитора пред патроном, на пример.

[302] Р. Николић — С. Томић — Б. Живковић, *Манасија*, 67 и црт. 7.

[303] Ibid.

[304] Д. Панић — Г. Бабић, *Боīородица Љевишка*, Београд 1975, 53, 120, 3. Занимљиво је да је у Љевишкој ова сцена такође повезана са Исцељењем богаља (не она у бањи код Овчијих врата) и Христом и Самарјанком.

[305] Millet, *Recherches*, 672—673.

[306] Ibid., fig. 664.

[307] O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, pl. 66 c.

[308] Ђ. Бошковић — В. Петковић, *Дечани*, Т. CXCII.

[309] С. Радојчић, *Сīаро срīско сликарсīво*, Табла 95.

[310] Millet, *Recherches*, fig. 666; O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, pl. 91 b.

[311] Millet, *La peinture en Yougoslavie* III, 115, 3 и 4.

[312] В. J. Ђурић, *Визанīијске фреске у Јуīославији*, сл. 80.

[313] Ibid., сл. 103.

[314] Уп. бел. 247.

[315] Д. Милошевић, *Иконоīрафија свеīоī Саве у средњем веку*, Сава Немањић, Историја и предање, Научни скуп, САНУ, Научни скупови, Књига VIII, Београд 1979, 274—315.

[316] Уп. стр. 137 (одећа архијереја у Петом васељенском сабору).

[317] С. Радојчић, *Хиландарске иконе Свеīоī Саве и Свеīоī Симеона Немање*, Гласник, Службени лист Српске православне патријаршије, XXXIV, 2—3 (Београд 1953) 30—31.

[318] *Жиīија свеīих*, Београд 1961, 27. август.

[319] Ibid., 11. јануар.

[320] Нпр. у Кахрије-џамији; уп. S. Der Nersessian, *Program and Iconography of Parecclesion*, Kahrie Djami, Studies IV, 310, нап. 34, 333—334.

[321] В. Ђурић, *Љубосīиња*, ЛЕ, 357, сматра да су били представљени сви сабори.

[322] Ch. Walter, *L'iconographie des conciles*, 239—244.

[323] Ibid., 107—117.

[324] Ibid., 83—105.

[325] М. Шупут, *Архиīекīура иећке īриīраīе*, ЗЛУ 13 (1977) 66—67; В. Кораћ, *Сīуденица Хвосīанска*, Београд 1976, 117.

[326] В. Ђурић, *Пресīо свеīоī Саве*, Споменица САНУ, Књига 55, Посебна издања, Књига CDLII (Београд 1972), 98.

[327] Јеванђелист Лука је и пар јеванђелиста Јована, али се често слика и уз св. Павла, свога учитеља.

[328] На западној фасади цркве у Малом Граду представљена је породица ктитора, ћесара Новака, око Богородице са Христом, док их одозго благосиља Христ у попрсју, одвојен бордуром. Уп. В. Ј. Ђурић, *Мали Град — Св. Аīанасије у Косīуру — Борје*, Зограф 6 (1975) 32.

[329] Чин је обично део иконостаса. На зиду наоса или у олтару ређе се слика, скоро редовно у вези са загробном наменом цркве. Уп. В. Ј. Ђурић, *Полошко, Хиландарски меīох и Драīуīинова īробница*, Зборник Народног музеја VIII (Београд 1975) 337—341.

[330] Максимовић, *Срīска средњовековна скулīīура*, 66.

[331] В. Н. Лазарев, *Новые īамяīники визанīийской живоīиси XIV века. Высоцкий чин*, Византийская живопись, Москва 1971, 357—372.

[332] У високом чину гласи: ты єси х҃ь снь б҃а живáго.

[333] В. Н. Лазарев, Высоцкїи чин, 358.

[334] В. поглавље Д. Датовање.

[335] О симболичној инвеститури владара уп. В. Ј. Ђурић, *Три доīађаја у срīској држави XIV века и њихов одјек у сликарсīву*, ЗЛУ 4 (1968) 68—76; Г. Бабић, *О īорīреīима у Рамаћи и једном виду инвесīиīуре владара*, ЗЛУ 15 (1979) 151—176,

[336] То је приметио још и С. Радојчић (*Порīреīи срīских владара у средњем веку*, 68).

*[337] J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, Passim.

[338] J. Verpaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des offices*, 274—275.

[339] Г. Бабић, *Владарске инсиīније кнеза Лазара*, О кнезу Лазару, 65—78, сл. 1 и 7.

[340] С. Радојчић, *Порīреīи*, 66—71.

[341] В. Ј. Ђурић — Д. Богдановић — Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 128.

[342] Уп. нап. 13. и стр. 6.

[343] Ђ. Сп. Радојичић, *Избор īаīријарха Данила III и канонизација кнеза Лазара*, Гласник СНД XXI (1940), 33—80.

[344] Ђ. Даничић, *Похвала кнезу Лазару*, ГДСС XIII (1861), 358—368. Ђ. Сп. Радојичић, *op. cit.*, помишљао је да је Похвала дело самог деспота Стефана, но доцније је променио мишљење, и приписао је кнегињи Милици. Ђ. Трифуновић датује спис у 1403/4 (као и Радојичић) сматрајући је делом анонимног Раваничанина. Уп. id., *Срīски средњовековни сīиси о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац 1968, 250—267, посебно 258—261 (о атрибуцији Стефану и Милици).

[345] Id., *Макарије, живоīисац Љубосīиње*, Старинар I (1950) 87—90. За библиографију в. В. Ј. Ђурић, *Радионица миīроīолиīа Јована зоīрафа*, Зограф 3 (1969) 29—33.

У последње време Макаријевом делатношћу у Прилепу и Зрзу бавио се Г. Суботић, *Охридска школа XV века*, Београд 1980, 43—51.

[346] Уп. претходну нап. Такође и С. Радојчић, *Majсīори сīароī срīскоī сликарсīва*, 43, и П. Миљковић-Пепек, *О сликарима миīроīолиīу Јовану и јеромонаху Макарију*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 243.

[347] Доскора се сматрало да је он умро пре или око 1400, но то је довео у сумњу Г. Суботић, *op. cit.*, 44.

[348] С. Радојчић, *Majсīори сīароī срīскоī сликарсīва*, 43.

[349] Id., *Сīаро срīско сликарсīво*, 166, и нап. 263.

[350] С. Радојчић, *Сīаро срīско сликарсīво*, 167.

[351] O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 7.

[352] Ibid., 8.

[353] Већ у првој половини XIV века стилизовани пејзаж, све правилнијих и шематичнијих, стилизованих облика, постаје врло значајан чинилац слике и његов се развој може пратити све до епохе итало-критске уметности.

[354] В. Ј. Ђурић, *Визанīијске фреске*, сл. 94, 96.

[355] W. F. Volbach, *Early Christian Art*, Thames & Hudson, London 1961, pl. 93.

[356] Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 5—10.

[357] С. Радојчић, *Сīаро срīско сликарсīво*, 168; В. Ј. Ђурић, *Радионица миīроīолиīа Јована*, 28.

[358] Занимљиво је да се изузетна леполикост даје некима од споредних ликова, док главни (апостоли, појединачне фигуре светитеља) имају строге, па и ружњикаве црте лица. Ликови митрополита Јована, посебно они из Андреаша, сви се одликују скоро хеленистичком лепотом лица и тела. Макаријево аскетско схватање о физичкој лепоти битно се разликује од братовљевог.

[359] П. Миљковић-Пепек, *О сликарима миīроīолиīу Јовану и јеромонаху Макарију*, 245.

[360] Ibid., 244.

[361] С. Радојчић, *Порīреīи*, 66—67; V. J. Đurić, *Ljubostinja*, LE, 357; id., *Визанīијске фреске*, 97.

[362] Id., *Три доīађаја у срīској држави и њихов одјек у умеīносīи*, ЗЛУ 4 (1968) 75; Г. Бабић, *Владарске инсиīније кнеза Лазара*, 74, нап. 53. Г. Бабић се доцније вратила на датовање од 1402—1405 (*О īорīреīима у Рамаћи и једном виду инвесīиīуре владара*, ЗЛУ 15 (1979), 161).

[363] Да су фреске завршене после смрти кнегиње Милице морало би да дође до читавог низа померања у документима и повељама, где се кнегиња Милица помиње или подразумева као ктитор.

[364] С. Радојчић, *Порīреīи*, 66—68.

[365] Уп. нап. 362.

[366] В. стр. 5, нап. 13.

[367] Ibid.

[368] И. Руварац, *Сīефан Лазаревић на īовраīку из Анīоре у Србију*, Зборник Илариона Руварца, СКА, посебна издања, књига CIII, друштвени и историски списи, књига 44, Београд 1934, 81.

[369] Ibid., 84—85.

[370] М. Пурковић, *Кнез и десйош Сшефан Лазаревић*, Београд 1978, 79, нап. 299.

[371] Ibid., Н. Павловић, *Десйош Сшефан Лазаревић*, Суботица—Београд 1968, 109—110.

[372] Ibid.

[373] Р. Николић, *О радном дану средњовековноі зоірафа*, Зограф 1 (19—66) 30.

[374] В. Ј. Ђурић, *Радионица мишройолиша Јована*, 22—24.

[375] Г. Суботић, *op. cit.*, 48—51.

[376] С. Радојчић, *Сшаро сриско сликарсшво*, 166.

[377] V. J. Djurić, *La peinture murale de Resava*, Моравска школа и њено доба, 277—291.

[378] З. Ивковић-Златић, *Живойис из XIV века у манасширу Зрзе*, Зограф 11 (1980) 68—81.

[379] В. Лазарев, *Высоцкий чин*, 358.

[380] П. Миљковић-Пепек, *О сликарима мишройолишу Јовану и јеромонаху Макарију*, 245.

[381] В. Ј. Ђурић, *Радионица мишройолиша Јована*, 20, 33.

[382] Id., *Византијске фреске*, 88.

[383] Г. Суботић, *op. cit.*, 48—51.

[384] С. Радојчић, *Каленић*, Београд 1964.

[385] Откриће живописа помиње Д. Павловић, *Исйишивачки радови*, 177. Живопис је на потпуни начин објавио Л. Павловић, *Неки сйоменици кулшуре* V, Смедерево 1975, 171—182.

[386] На обнављање архитектуре помишљао је и Л. Павловић, ibid., 181.

[387] Ibid., 177. Л. Павловић не спомиње Раваницу, мада је у вези са њеном оправком бурунтију издао Мустафа-паша (уп. В. Петковић, *Раваница*, 18).

[388] Л. Павловић, *op. cit.*, 177.

[389] Ј. Поповић, *Жишија свеших*, 26. октобар.

[390] Л. Павловић, *op. cit.*, 172. Ђ. Даничић, *Рјечник*, Љубљана 1975 (фототипско издање), 28, преводи са „благослов".

[391] Л. Павловић, *op. cit.*, 181.

[392] В. Ј. Ђурић — Д. Медаковић — Д. Богдановић, *Хиландар*, Београд 197, 174, сл. 149.

[393] Л. Павловић, *op. cit.*, 179.

*После йредаје рукойиса у шшамйу йојавила се сшудија Наде Аншић-Комненовић* ***Зидно сликарсшво манасшира Љубосшиње*** *(Зборник Народноі музеја XI-2, Беоірад 1982, 17—51). Један део ойиса и закључци разликују се од оних које сам изложио у књизи и сшоіа сам дужан да их овде йоменем. Појединосши ойиса фиіура у доњим зонама не йодударају се увек са сшварним сшањем, највероватније зашо шшо су рађени йре завршешка радова на чишћењу фресака. Два слоја фреско-малшера у шамбуру кубеша, о којима іовори аушор йоменуше сшудије, не би се моіла односиши на два сликарска слоја (йре 1403), йошшо су у йишању сйоредне йовршине и одвојене од сликаних целина на којима би се нейобишно моіло уШврдиши йосшојање два слоја (йре 1403). Осим йресликавања ноіу св. Пешра (које и сам йомињем) мислим да није дошло до некоі друіоі решуша на сцени Деизиса у XV или XVI веку, као шшо смашра Нада Аншић-Комненовић. Такође се не може озбиљно осйориши иденшификација љубосшињскоі сликара Макарија са Макаријем зоірафом из Зрза, шшо је, с разлоіом, до сада већ йрихваћено у науци.*

## Библиографија

*Археолошки сйоменици и налазишта у Србији* II, Централна Србија, Београд 1956

Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, О кнезу Лазару, Београд 1975, 65—78

G. Babić, *L'image simbolique de la ,,Porte fermée" à Saint Clément d'Ochrid*, Synthoronon (Paris 1968), 145—163

G. Babić, *Les croix a cryptogrammes peintes dans les églises serbes de XIII^e et XIV^e siècles*, Byzance et les Slaves, Études et civilisation, Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 1—13

Ф. Баришић, *Владарски чин кнеза Лазара*, О кнезу Лазару Београд 1975, 45—62

М. Благојевић, *,,Закон светога Симеона и светога Саве"*, Сава Немањић, Историја и предање, Београд 1979, 157—164

H. Belting — C. Mango — D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos*, Washington 1978

Ђ. Бошковић — В. Петковић, *Дечани* I, II, III, Београд 1940

Ђ. Бошковић, *Историја средњовековне архитектуре*, Београд 1953²

Đ. Bošković, *De l'origine de protomaître Rade Borović*, Bulletin de l'Academie serbe des sciences et des arts, Tome XXVIII, section des sciences sociales, nouvelle serie; IV^e —8 (1961), 13—14

Ђ. Бошковић, *Стари Бар*, Београд 1962

Т. К. Вагнер, *Скулптура Древней Руси*, Москва 1969

Ch. Walter, *L'iconographie de conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970

М. Валтровић, *Белешке о манастиру Љубостињи*, Старинар 1, друга свеска новог реда, 1906 (1907), 24—28

J. Verpaux (ed.), Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, Paris 1966

J. Вујић, *Путешествије по Сербији*, I, Београд 1901

Б. Вуловић, *Раваница*, Београд 1966

Б. Вуловић, *Проблем рестаурације манастира Дренче*, ЗЛУ 14 (1978), 213—233

A. Grabar, *Martyrium* I, Paris 1946

A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge* II (XI^e—XIV^e siècle), Paris 1976

O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, London 1949

O. Demus, *Byzantine Mosaics Decoration*, London 1953²

А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953

С. Душанић, *Остава новца из манастира Љубостиње*, Нумизматичар 2 (Београд 1979), 191—213

В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, ЗЛУ 1 (1965), 35—64

В. J. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (1969), 18—33

В. J. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968), 68—76

В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974

С. Ђурић, *Представа Сократа у Љубостињи*, ЗЛУ 13 (1977)' 199—203

С. Ђурић, *Најстарије сликарство Љубостиње*, Рашка баштина 2 (Краљево 1981), 109—114

Епископ Никанор, *Гроб и споменик Рада Наимара*, Старинар, год. IX, књига 1 и 2 (1894), 54—57

З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд 1961

F. Kaniz, *Das Königsreich Serbien und das Serbenvolk*, Leipzig 1904

J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953

V. Korać, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava* Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 157—168

В. Кораћ, *Археолошка опажања о приправи кнеза Лазара у Хиландару*, Хиландарски зборник 4 (1978), 75—95

И. Костић, *Испитивачки радови на цркви Св. Николе манастира Бање код Прибоја*, Саопштења VIII (1969), 133—135

V. Lazarev, *La pittura bizantina*, Торино 1967

В. Лазарев, *Новій памятники византийской живописи XIV века Высоцкий чин*. Византиская живопись, Москва 1971, 357—371

Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971

О. Марковић-Кандић, *Однос калоте и тамбура на куполама у Византији и средњовековној Србији*, Зограф 6 (1975), 8—10

C. Mango, *The Brazen House* København 1959

М. Милићевић, *Манастири у Србији*, Гласник СУД 21 (1867), 42—45

G. Millet, *L'ancient art serbe. Les églises*, Paris 1919

G. Millet, *Recherches es sur l'iconographie dé Évangiles*, Paris 1960²

G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* III (ed. Frolow, Paris 1963), IV (ed Velmans, Paris 1969)

П. Миљковић-Пепек, *О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972

П. Миљковић-Пепек, *Вељуса*, Скопље 1981

Ж. Михајловић *Постанак имена „Љубостиња"*, Саопштења IX (19—70) 111—112

Ντ. Μουρίκι, Αἱ βιβλικαῖ προεικόνες τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μιστρᾶ, Αρχεολογικόν Δελτίον, τομος 25 (1970), (Αθῆναι 1971), 217—251

С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастира Св. Арханђела код Призрена*, Београд 1966

С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара*, Хиландарски зборник 3 (19—74), 85—196

Р. Николић, *Љубостиња и Лазарица*, Београд 1963

Р. Николић — С. Томић — Б. Живковић, *Манасија*, Београд 1964

Д. Ст. Павловић, *Испитивачки радови на архитектури цркве манастира Љубостиње и предлог за њен будући изглед*, Саопштења VIII (1969), 155—179

Д. Ст. Павловић, *Прилог проучавању сликаних декорација фасада српских средњовековних цркава са подручја Западне Мораве*, Рашка баштина 1 (1975), 199—205

Д. Павловић, *Србија за време последњег аустријско-турског рата*, Београд 1918

В. Петковић, *Раваница*, Београд 1922

В. Петковић, *Преглед споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950

М. Пурковић, *Када је подигнута Љубостиња*, Гласник СНД 12 (1940), 106—107

М. Пурковић, *Кнез и деспот Стефан Лазаревић*, Београд 1978

С. Путник, *Манастир Љубостиња*, Крушевац б. д. (1924ᵉ)

Ђ. Сп. Радојичић, *Макарије, живописац Љубостиње*, Старинар I (1950), 87—90.

С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934

С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955

С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966

В. Ристић, *О живопису цркве Св. Стефана у Крушевцу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 59—63

Д. Руварац, *Митрополија Београдска око 1735. год*, Споменик СКА XLII, други разред 37 (1905)

И. Руварац, *Стефан Лазаревић на повратку из Ангоре у Србију*, Зборник Илариона Руварца, СКА, посебна издања, књ. CIII, друштвени и историјски списи, књ. 44, Београд 1934, 79—87

Г. Στογιόγλου, Ἡ ἐν Θεσσαλονίκηπατριαρχικὴ μονὴ τῶν Βλατάδων, Θεσσαλονίκη 1971

Љ. Стојановић, *Записи и натписи* I, II, Београд 1902

Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980

Ђ. Стричевић, *Два варијетета плана цркава Моравске школе*, ЗРВИ 3 (1955), 213—219

Т. Тарновски, *Општа црквена историја* I, Сремски Карловци 1922

M. H. Thomson, *Le jardin symbolique*, *Nouvelle collection de textes et documents*, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Société, d'édition „Les belles lettres", Paris, 1960

S. Ćurčić, *Articulation of Church Facades during the First Half of the Fourtennth Century*, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 17—27

S. Ćurčić, *Gračanica*, University Park and London 1979

P. Underwood, *The Programs and Iconography of Ministry Cycles, The Karie Djami* 4, Studies Bollingen Series LXX, Princeton 1975, 245—302

R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Das Monumentalmalerei in das Serbien und Kakedonien* I, Giessen 1963

L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975

М. Чанак-Медић, *Сликани украс цркве Св. Ахилија у Ариљу*, Зограф 9 (1978), 5—11

## Скраћенице

| | |
|---|---|
| Гласник ДСС | Гласник Друштва српске словесности |
| Глас СКА | Глас српске краљевске академије |
| Гласник СНД | Гласник Скопског научног друштва |
| Гласник СУД | Гласник Српског ученог друштва |
| ЗЛУ | Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад |
| ЗРВИ | Зборник радова Византолошког института САНУ |
| LE | Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb 1959—1966 |
| Саопштења | Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд |
| Споменик СКА | Споменик Српске краљевске академије |

## *Прилоī I*

*МБ, 1837, бр. 1991*

*Воденицу лежећу на īрунту свеѿоī манасѿира Љубосѿиње, у окружју Јаīодинском, коју смо ми долеūодūисани до данашњеī дана држали и уживали, ūо међу усобном ūоравненију нашем са ūоменуѿим манасѿиром, усѿуūамо св. манасѿиру љубосѿињском, с ѿим доīовором, да ниѿи ми ни ūоѿомци наши не узнемирују св. манасѿир за речену воденицу, која ūо свим ūравама како и од сѿарине ѿако и од сад убудуће осѿаје за сваīда као ūраво имаосѿво вишеūоменуѿоī св. манасѿира Љубосѿиње. А шѿо смо досад неūраведно воденицу држали, дајемо Књазу десеѿ дукаѿа ћесарских.*

*+ ја Радивоје Јовановић*
*+ — Мијаило Јовановић*
*+ — Милосав Јовановић*
*сви из Селишѿа*

*1. јунија 1837*
*у Краīуевцу*

*Да су ūредсѿојеће усѿуūиѿелно ūисмо овдје именовани Радивоје Јовановић, Мијаило Јовановић и Милосав Јовановић, сва ѿроица из Селишѿа, среза Левачкоī окружја Јаīодинскоī, св. манасѿиру Љубосѿињи, од себе дали, и знацима крсѿа ūоред ūодūисани имена својих, исѿо усѿуūленије својеручно ūодкреūили, свједочи се и ūоѿврђује од сѿране Књажеско-сербскоī уūравиѿелноī совјеѿа*

*№ 1951. А.*
*2. Јунија 1837. (М. П.)*
*у Краīуевцу*

*Председаѿељ Уūрав. совјеѿа*
*īенерал-мајор*
*Сѿефан Сѿефановић*
*Привремени дирекѿор канцел.*
*Сѿефан Марковић*

*За ūоѿврђеније*

№ 1977. *(М. П.)*
*2. Јунија 1837.*
*у Краīуевцу*

*Милош Обреновић*
*Књаз сербскии*
*ūо Заūовједи књаж.*
*Јаков Живановић*
*Дирекѿор књаж. канц.*

## *Прилоī II*

*(Извешѿај иīумана Јоаникија Обрадовића о обиласку и ūоѿврђивању манасѿирских земаља 1847)*

*МБ, 1847, бр. 508*

*2. Јунија 1847. № 508. Извешѿава Ј. Обрадовић да је комисија одредила манасѿирске земље, осим Прњавора који је и до сада манасѿирски био, а боīдањски сељаци су се одрекли земље на којој су доскора били.*
*Ваше високоūреосвешѿенсѿво, Милосѿиви Архиūасѿир! високославна комисија дошла је овде у монасѿир и оūходила īрун (īрунѿ) М. (манасѿирски) ūо сѿаром синору осим Прњавора који ūошѿо је на монасѿирској земљи, као шѿо је и до сада био — једно ūарче земље које су били сељаци из Боīдања ūре неку īодину ūреѿисли сад су усѿуūили монасѿиру драīовољно. Предūохваљена комисија сасвим је добро с монасѿирима ūосѿуūила, извешѿавам ваше високоūреосвешѿенсѿво и љубећи свеѿу архиūасѿирску десницу вашеī високоūреосвешѿенсѿва*

*у М. Љубосѿињи*
*2. Јунија 1847*

*нижајши раб*
*Јоаникије Обрадовић*

## *Прилог III*

*МБ, 1842, бр. 143*

*Архимандрит Мелетије моли да се издејствује да манастир Љубостиња два звона на поклон од Правитељства добије или да јој се 100 талира на поклон даду на пет година без интереса како би звона набавити могло.*

*Ваше високопреосвјештенство*

*Милостиви Архипастир,*

*За времена владенија Књаза Милоша добили су неки отечествени манастири по једно и по два звона на поклон, и то о правитељственом трошку набављена; но Манастир Љубостиња, као и онда општежитељни, није сподобљен једног правитељственог благодјејанија; но је остао, као што је и сада тек о једном, и то од две центе. И премда је Књаз Милош у почетку владенија свог, ставивши се у Крагуевцу, исто садање звоно љубостињско у Крагуевац на послугу ондашње цркве пренети дао, будући да ни у Крагуевцу, ни у околини за онда није било другог; ничим мање кад је исто звоно у поздније доба Манастиру враћено, не може друго барем за поменуту услугу придобити.*
*Будући пак да сте ваше високопреосвјештенство милост имали Манастир Љубостињу у Архимандрију преобратити и подићи, и будући је он у сравненију са другим општежитељнима у призренију добара и прихода један од првих Манастира Архидијецезе вашег високопреосвјештенства, то би стању и положенију његовом свакојако одговарало и пристојало и ка узвишенију благољепија много приносило, кад би барем јошт два звона, једно мање, и једно веће од садашњег имало.*
*Но, будући да обични годишњи Манастирски приходи за набављање два звона ни надежде не даду јер су мали и према другим нуждним потребностима незнатни; сувише што је од неколико година сав годишњи Манастирски приход на оправљање цркве, конака, на зидање порте, на књиге и друге утвари цр̀ковне, на воденице, на куповине грунтова и друге економическе нужде потрошен; зато сам у договору с Братством закључио да ваше високопреосвјештенство коленопреклоно умолим, да би код Светог Књаза и код високославног Правитељства нашег ходатајствовати изволили, да нам као и другим неким Манастирима два звона поклоне, или барем да нам даду из касе 100# ду: у зајам на пет година, и то без интереса, да купимо два звона, па би манастир за пет година, на сваку годину враћајући, сви сто повратио. Подносећи ово намјереније моје покровитељству вашег високопреосвјештенства, с страхопочитанијем изумирем тен*

*вашег високопреосвјештенства*
*Милостившег Архипастира*
*Покорњејши*
*Мелетије Марковић*
*Архимандрит Љубостињски*

*у Београду 12. Марта 1842.*

## *Прилог IV*

*(Изјашњење главног инжинира, Јана Неволеа, Попечитељству Внутрених Дела)*
*МБ, 1851, бр. 440*
*Високославном Попечитељству Внутрених Дела,*
*У писму од 19. Јунија тек. год. № 383 саобштава Г. Његово Високопреосвештенство Господин Митрополит Београдски Високославном Попечитељству внутрених дела да је по известију Госп. Игумана Манастира Љубостиње правитељствени инжинир мајсторима издао налог да замажу сва у цркви на своду и по зидовима наодеће се изображенија, он пак, Г. Игуман да је рад, да нека изображенија, као древности, спомену ради остану недирнута, и да Његово Високопреосвештенство, почем се са мненијем Госп. Игумана соглашава, наредити изволило, да се конечно замазивање налазећи се тамо изображенија забрани. Високославно Попечитељство од мене, као руководитеља оправке истог Манастира у смотрењу овог мог поступка нужно изјасненије захтевало, које овде у следујућем у покорности подносим.*
*Почем је височаише одобрено и решено, да се Манастир Љубостиња по мом предложенију оправи, Високославно Попечитељство предали и ово дело мени на извршење, и ја сам у месецу августу пр. год. (1850) са нужним мајсторима на место отишао и одма наредио како да се реперација и разна украшенија по постојећим у другим Манастирима Отечества нашег вкусу и на овој цркви предузимати и преиначавати имају. Ја сам у присуству и са саглсјем тамошњег Госп. Игумана наредио да се нека кубета обале, неки прозори зазидају и на место ових други да се отворе, — кратко речено, да се сав спољашњи изглед поменуте цркве преиначи и све ово без икаквог примеченија од стране духовне власти израђено и свршено, премда је са овим послом кварење и изнутрашње површине изображенија скопчано било. У месецу Мају о. Год. сам опет по дужности отишао у Манастир Љубостињу, да прегледам, како наређени посао напредује, и да наредбе учиним за окончање предузетог посла; — осим малих остатака нашао сам да је сав предузети посао споља на реченој цркви свршен, само је јоште остало предузети репарацију унутрашње површине, која је и од пре много искварена била. Задовољан са досадашњим извршењем од мене наређених послова, наредио сам, да се речена црква и изнутра обнови и малтерише, и то следујући побуђенија:*
*1. Што је унутрашња површина цркве врло искварена, малтер или олеп, изузимајући неке мале части ватром у цркви међутим, прокишњавањем а и пакосним нарочитим кварењем и одбијањем одпао, а где стоји, и ту се на више места тако одвојио, и одлепио од зида, да уочи падежи, осим тога се због отварања нових и зазиђивања неких старих прозора, намештања черчива и врата и унутрашњи олеп наравно кварити морао.*
*2. Што сам нашао за немогућно, да се нека изображенија сачувају, која никакву художествену вредност немају а будући нејасна и ружна изображенија (каква се овде налазу) на побожне посетитеље цркве чувствително подеиствовати не могу и на никакву фаму ондашњих основатеља не служу.*

*3. Што се са реченом наредбом и тамошњи Госп. Игуман онда сагласио, кад сам му приметио, да та изображенија никакву художествену вредност немају, нити се са молерајом у Манасији сравнити могу зато*

*4. Што сам желио да се унутрашња површина цркве тако чисто обнови, и поправи како би се, ако и не може бити одма, а оно бар с временом, достојно садашњем времену одговарајућим иконама светима и црквеним изображенима од каквог вештог живописца украсити могла те би се тако и унутрашњост цркве са обновљеном и украшеном спољашњом површином у сагласију довела. Да би се Високославно Попечитељство Внутрених Дела уверити могло, како о реченом предмету Госп. Игуман Манастира Љубостиње и Госп. Начелник истог Округа, суди, прилажем овде два писма која сам ових дана получио.*

*Г. Н. 532* *Главни Инжинир*
*у Београду 1. Јулија 1851* *Неволе*

## *Прилог V*

*(Писмо Ј. Обрадовића инжиниру Неволеу)*
*МБ, 1851, бр. 440*
*Благородни Господине,*
*Маистор Ђорђе примио је писмо ваше, из ког се види да цркву изнутра сву не малтерише но само да крпи да чува образе да не попрска па то му је тешко јер сасвим је стари молерај опао и све једнако опада као што сте и сами видели. Зато би добро било да се ви са госп. Митрополитом споразумете и да му изјавите како стоји стари молерај као што сте и сами видели, има образа који су пополак покварени оће ли се ови све замазати или полак да се крпи а полак да остане, то мајстор Ђорђа што скорије известите. Вујица како сте ви долазили ништа радио није све једнако скита по селима и овде за њега више посла и нема зато молим да га одавде преместите јер овде је запатио кућу с његовом фамилијом па немам куд гости кад долазе. да се склоне. За патос јавите нам оће ли овај камен могу мајстори да приправљају, темељ је полако намештен, изнутра је олтар и кубе помазано. Симсови су зејтином помазати а није покривено, чекамо мреже да се исплету и на пенџере наместе па да покрију,*

*у М. Љубостињи* *Јоаникије Обрадовић*
*28 јунија 1851* *игуман љубостињски*

*П. П. Мајстор Ђорђе страшно се боји за крпеж изнутра вели да никако се образи од прскања сачувати не могу.*

## *Прилог VI*

*(Игуман Љубостиње, Јоаникије Обрадовић, извештава митрополита да су радови скоро свршени)*
*МБ, 1851, бр. 383*
*ваше високопреосвештенство,*
*Милостиви Архипастир,*
*Поправка цркве спољне скоро свршена, сад су почели изнутра оправљати. Ја сам желио да се од овог старог молераја који образ спомена ради задржи, господин инжинир није ни хтео примит но је мајсторима наложио да се све како спољa тако изнутра малтерише подново, ово вашем високопреосвештенству до знања доставлњам, ако би ваше високопреосвештенство вољу имало који образ од старих задржати, то што скорије да се главном инжиниру наложи да посао предугојачи и што од древности задржи.*

*Љубећи Свету Архипастирску и благодетељну руку*
*у М. Љубостињи* *најпокорнији раб*
*5. Јунија 1851* *Јоаникије Обрадовић*
*игуман Љубостињски*

## *Прилог VII*

*(Писмо архимандрита љубостињског Мелетије Марковића митрополиту београдском, Петру Јоановићу)*
*МБ, 1846, бр. 722*
*Ваше високопреосвештенство,*
*Милостивјејши Архипастир,*
*Његова Светлост милостиви господар и Књаз наш посетио је са својом светлом фамилијом овај свети Манастир т. месеца Августа 17. и с његовом светлошћу високородни господин председатељ Савета Стојан Симић и господин Јефрем Ненадовић и Г. Книћанин; и проча господа. Ја сам од моје стране с братством старао се колико је могуће дочекати светлога Књаза тако да не постидим и себе и свети Монастир и моју височајшу предпостављену духовну власт но надам се да ћеду они сами вашем високопреосвештенству показати; Његова Светлост велику је милостињу нами и нашем Монастиру указао; даровао је 100# цесарских дуката; његово високородије Г. Председатељ Совјета 10# дуката и друга господа јошт 4 дуката; зато ја и моје братство данонoћно молимо милостиво Га (Господа) Бога за долгоденствено здравље Његовој Светлости и светлој фамилији. И то јављам вашем високопреосвештенству да сам се обећао пред Светлим Књазом да ћу за оно 100 дук. начинити звонару на истоме месту где је она стара што је градио блаженопочивши господар Ђорђе. Ја сам се пред вашем високопреосвештенством замерио што вашем високопреосвештенству нисам пређе јавио о доласку Светлог Књаза да ће овде доћи и кад ће но коленоприклоно молим за опроштење. Нисам знао обстојателно док није Светли Књаз у Крушевац дошао, но сам приватно чуо од началника Крушевачког да је њему писао господин Кнежевић. Ја сам сумњао да неће долазити него да ће из Крушевца у Крагуевац но опет при свем том спремао сам се по издалека, оправљао неке собе са новом застирком и с другима потребама. Но ако буде што неуредно молим ваше високопреосвештенство извините ме код Светлога Књаза.*
*Препоручујући се Архипастирској Милости и цељујем свјатују всештедрују десницу.*
*Вашег високопреосвештенства Милостивјејшег Архипастира у М. Љубостињи 22. Августа 1846. године*

*покорњејши*
*Мелетије Марковић*
*Архимандрит Љубостињски*

# Résumé

## Historique

On ne dispose pas d'informations historiques directes sur les circonstances où le monastère fut fondé et où l'église fut bâtie, pas plus que sur le temps où cela eut lieu. C'est dans une charte émanée en 1393 que l'on mentionna pour la première fois «les gens de Ljubostinja» et, par là même, de façon indirecte, le monastère aussi. A cette date le monastère existait déjà et son église était sans doute achevée, car, selon la Chronique de Tronoša c'est là que la princesse Milica, ktitor du monastère, embrassa la vie monastique (L'année de son entrée au monastère — 1393 — nous est fournie par d'autres sources). Au commencement du XV[e] siècle on copiait des livres à proximité de Ljubostinja, et cette activité se poursuivit jusqu'au début du siècle suivant, à en juger par des notes parsemées dans ceux-ci. Les sgraffites figurant sur les murs de l'église témoignent que le monastère continua de vivre jusqu'au cours du XVI[e] siècle. L'église de Ljubostinja fut rénovée en 1661/62 et cette date fut inscrite à côté de la rosace peinte sur le pignon oriental de l'édifice. Pendant les guerres austro-turques de 1788—1790, les moines de Ljubostinja prirent part à la lutte contre l'occupant turc. A la suite des insuccès de l'armée autrichienne, ils se réfugièrent dans les monastères de Fruška Gora, en prenant avec eux de nombreux livres et objets sacrés de Ljubostinja.

Dès 1799 eut lieu la seconde rénovation de l'église. A cette occasion furent restaurées les fresques de l'intérieur de l'édifice, dans la zone du socle. C'est alors que fut peinte aussi sur le portail septentrional muré du narthex, la représentation de saint Démétrius Bassaraba.

Après les deux insurrections et la libération définitive de la Serbie, le monastère connut des jours meilleurs. Ce fut, grâce surtout à l'higoumène Arsène Stefanović (+1832), une époque de rénovation du monastère et de construction de ses annexes. En 1851, l'église fut réparée, mais reconstruite aussi, de sorte que, remise à neuf selon le projet de Jan Nevola, ingénieur en chef du Ministère des affaires intérieures, elle changea d'aspect dans une assez large mesure. Le comble fut rebâti, de nouvelles corniches furent ajoutées; au centre de la toiture du narthex fut construite une fausse coupole et, aux quatre angles, de petites coupoles. Certaines fenêtres de l'église furent murées, d'autres furent percées et tous les murs, à l'intérieur et à l'extérieur, furent revêtus d'une nouvelle couche de mortier. Dans les lettres de Nevola on voit qu'à cette occasion les fresques, déjà mal conservées, furent considérablement endommagées, ce qui donna lieu à un litige entre Nevola et l'higoumène de Ljubostinja, Joannice Obradović. Le toit, toutefois, ne fut pas couvert de tôle — ce qui ne fut fait qu'en 1856 — mais simplement de tuiles. La limite du domaine de Ljubostinja, «La limite ancienne», fut confirmée deux fois: en 1839, sous le prince Miloch, et en 1846, sous le prince Alexandre. Ce domaine, dont la superficie comprend près de 5 $km^2$ et qui probablement faisait partie du territoire de Ljubostinja depuis sa fondation, est de beaucoup inférieur à celui que ce monastère possédait au Moyen âge.

## Architecture

Par son plan, par la disposition de son espace intérieur et par sa décoration extérieure, Ljubostinja relève de l'Ecole de la Morava, inaugurée par les fondations du prince Lazare, — Ravanica et Lazarica. Ces deux églises se distinguaient par le plan tréflé et par la structure décorative de leurs façades, caractérisée par un jeu dynamique de la pierre et de la brique, par des entrelacs sculptés et par des rosaces. Ljubostinja comporte, à son tour, un plan tréflé, élargi par des pilliers qui soutiennent la coupole. Son narthex spacieux, situé sur le côté occidental de l'église, est surmonté d'une grande calotte aveugle. Comparée à celles de Ravanica et Lazarica, premiers édifices de l'École de la Morava, le naos de Ljubostinja est ramassé et raccourci. Il se rapproche par là des églises à croix inscrite, bâties dans les régions méridionales de l'Etat serbe et remontant à la première moitié du XIVe siècle. Ce plan ramassé des premières triconques de la Morava — qui étaient en réalité des types de transistion entre l'École de Rascie et celle de la Morava, tels que les Saints-Archanges de Kučevište, Rdjavac et Drenča — montre nettement qu'il était issu des modèles d'églises au plan dit de croix inscrite. Pour ce qui est du plan du narthex, son origine est peut-être à rechercher dans les vieux narthex de Rascie, tels que celui de Pridvorica, auquel celui de Ljubostinja ressemble par sa grande calotte aveugle.

L'espace de l'église est divisé en deux parties, — le naos et le narthex. Du sol du naos, considérablement ramassé, s'élance, par des murs hauts et massifs et par des pilliers gros et solides, à verticalité accentuée, la construction supérieure du naos, dominé par une coupole élevée. Etant donné que Ljubostinja n'a qu'une coupole, non pas cinq, comme Ravanica, les axes de l'édifice sont très accentués, aussi bien ceux qui traversent le naos depuis la porte principale jusqu'au sanctuaire et depuis le milieu de l'abside septentrionale jusqu'au milieu de l'abside méridionale, que celui qui part du milieu du sol et aboutit au sommet de la coupole principale.

Le narthex est un espace cubique séparé, surmonté d'une calotte aveugle, à plan elliptique. La grande calotte repose sur des pendentifs qui ne surgissent pas directement des murs, mais s'appuient sur des consoles.

L'édifice est bâti avec de la pierre d'origine différente et de dimensions tous à fait inégales. Ce sont des bloes de pierre grossièrement taillés qui prédominent, les pierres équarries étant très rares. Il est fort probable qu'un grand nombre de blocs rocheux provient de bâtiments anciens, tombés en ruine. Les murs extérieurs n'étaient pas à nu, comme c'était le cas des édifices de l'Ecole de la Morava dont les murs présentaient des rangs de pierre alternant avec ceux de brique; ici, ils étaient recouverts d'une couche de mortier et c'est par la couleur qu'ils imitaient cette riche technique de construction des murs. Horizontalement, par-dessus chaque rang de pierre peint, étaient figurées trois ou quatre rangs de briques et chaque bloc de pierre était séparé du bloc voisin par deux ou trois briques posées de chant. L'entrelacs peint au-dessous des bandeaux horizontaux est particulièrement mis en relief, ainsi que les rosaces peintes dans les arcades aveugles qui décorent l'abside centrale et les absides latérales. La coutume de peindre les façades de cette manière, c'est-à-dire d'imiter une technique plus riche, remonte à l'Antiquité et de rares spécimens d'édifices montrent qu'elle s'est maintenue tout au long de la période byzantine. Quelques exemples conservés dans l'art serbe, tels que l'église d'Arilje, la Patriarchie de Peć, Saint-Nicolas, à Banja, près de Priboj, témoignent de la continuité de cette tradition en Serbie aussi. Les monuments bâtis à la même époque que Ljubostinja — Lazarica, Veluće, Naupara, exonarthex de Chilandar — nous rappellent que, à l'époque de l'Ecole de la Morava, ce type de décoration était toujours en faveur. Ce qui distingue Ljubostinja sur ce plan, c'est, à la différence des autres monuments de l'Ecole de la Morava, son système décoratif qui est complexe, combinant, dans une harmonie unique, l'ornement peint et l'ornement sculpté, primitivement coloré et, par là, encore plus proche de l'ornement peint. A Ljubostinja, où ces deux types d'ornement s'imprègnent, on comprend le mieux l'aspect décoratif de l'architecture propre à l'Ecole de la Morava. La fragmentation des façades dans ce groupe de monuments a atteint son point culminant précisément dans l'architecture serbe. Tous les éléments déjà connus — pilastres, arcades aveugles, niches, colonnettes, bandeaux, archivoltes — se multiplient et s'enrichissent de formes nouvelles. C'est surtout le lien entre la structure de l'espace intérieur et les éléments de la façade qui est nettement accentué, — caractéristique par laquelle l'architecture serbe du XIVe siècle a toujours différé de l'architecture byzantine. Le narthex est fermé, sur chacune des trois façades, par trois arcs aveugles, celui du milieu, le plus haut et le plus large étant situé au-dessous de la corniche demi-circulaire, tandis que les arcs latéraux, moins élevés, figurent au-dessous des bords horizontaux du toit. Dans la partie supérieure de l'arc central se trouve une grande rosace. Les façades du naos sont divisées, à leur tour, de manière symétrique: la travée de l'est, aussi bien que celle de l'ouest, sont ornées, à l'extérieur, d'une fenêtre bilobée, surmontée d'une rosace, tandis que les absides latérales, à cinq faces, sont fragmentées par des colonnettes adossées au-dessous du bandeau et par des pilliers tors adossés au-dessus de celui-ci, les uns étant reliés aux autres par des arcs. Le tambour carré est surmonté, à son tour, d'un arc dont la lunette contient une rosace. La façade est divisée par un bandeau horizontal (dans les édifices de l'Ecole de la Morava il y en avait généralement deux) en deux parties: trois cinquièmes de la hauteur appartenant à la partie inférieure et deux cinquièmes à la partie supérieure. La façade de Ljubostinja continue, à son tour, les tendances de l'architecture serbe, incarnées déjà dans Markov Manastir qui, par plusieurs de ses détails annonça Ljubostinja. Leur caractéristique essentielle, c'était d'être fonctionnels; tout y était subordonné à une idée cohérente d'organisation de l'espace, et celui-ci était conçu simplement et reposait sur les principes et les formes géométriques fondamentales. Par ses conceptions de l'architecture, l'église de Ljubostinja s'éloigne de la somptuosité de celle de Lazarica ou de celle de Kalenić, bâtie un peu plus tard,et c'est peut-être en tenant compte de ces qualités que Gabriel Millet l'a considérée comme la réalisation la plus belle et la plus mûre de l'Ecole de la Morava.

La date où l'église de Ljubostinja fut construite ne peut être établie que sur la base de considérations indirectes. Des comparaisons, du point de vue du style et de la construction, avec des monuments du même genre nous portent à conclure qu'elle a dû être bâtie après Ravanica et Lazarica, si bien que l'année 1381 constituerait, sous toute réserve, le *terminus post quem*. Pour ce qui est de la date limite, ce ne peut nullement être l'année 1393, où l'on mentionnait «les gens de Ljubostinja», étant donné que l'église avait dû être achevée avant cette date. Que cela ait eu lieu avant la bataille de Kossovo, c'est-à-dire avant 1389, c'est ce qui peut être prouvé non seulement par le style caractéristique de la

neuvième décennie du XIV[e] siècle qui marquait les fresques, peintes à l'origine dans la coupole, mais aussi par le fait que les travaux de décoration picturale furent interrompus et abandonnés pendant une période assez longue, ce qui peut être expliqué par l'interruption de la continuité qui se produisit dans la vie et la création artistiques à la suite de la bataille de Kossovo. Pour toutes ces raisons, la construction de l'église doit être située dans la période comprise entre 1381 et 1388.

Le constructeur de Ljubostinja, Rade Borović, a gravé son nom dans le seuil du portail occidental du narthex. Grâce à ce fait, nous avons appris le nom et le prénom d'un des promoteurs de l'Ecole de la Morava qui a sans doute donné son empreinte à toute la création artistique de l'époque. Cependant, on ne dispose toujours pas d'informations authentiques relatives à la vie de Rade Borović et l'on ne sait pas grand-chose de sa carrière artistique non plus. Des documents d'archives mentionnant une famille d'architectes et de tailleurs de pierre du nom de Borojević, domiciliée à Dubrovnik, et notamment le prénom de Radan (Rade) Borojević, ne confirment en aucune façon qu'il s'agisse de celui qui a dirigé les travaux de construction et de décoration sculpturale de Ljubostinja. Le fragment d'une inscription conservé dans une église de Novo Brdo et le qualifiant de maître (ou peut-être de maître d'atelier) ne peut servir, celui-ci non plus, de preuve convaincante. La symbiose de l'architecture et de la sculpture dans l'église de Ljubostinja nous persuade toutefois d'une autre chose: du talent double de Rade, qui était à la fois architecte et tailleur de pierre. Si, en se fondant sur l'expression sculpturale — manifeste dans la forme des baies, dans l'ornementation des embrasures et dans les rosaces — on essayait d'établir l'origine artistique de l'auteur, on pourrait affirmer qu'il a dû se former lors de la construction des monuments précédents de l'Ecole de la Morava — dont surtout Ravanica et Lazarica — et qu'il a dû être un des auteurs de l'exonarthex de Chilandar...

Comparée aux autres monuments de l'école de la Morava, Ljubostinja offre plusieurs particularités. Ce sont, tout d'abord, les façades peintes qui présentaient autrefois de riches motifs de rosaces; ensuite, les rapports extrêmement rationnels entre les surfaces de murs et les baies de ceux-ci, fondés sur l'expérience acquise lors de la construction des monuments précédents; enfin, le narthex cubique, surmonté d'une grande calotte aveugle. On pourrait citer aussi d'autres détails extraordinaires de moindre importance. Comprendre la portée d'un tel monument, c'est connaître en même temps les circonstances et les événements historiques et sociaux donnés. Nous considérons que le type lui-même que présente l'église de Ljubostinja — triconque élargie à une seule coupole — de même que certaines de ses caractéristiques les plus importantes, comme, par exemple, la façade peinte, proviennent du principe hiérarchique selon lequel, dans la Serbie du prince Lazare, la forme architecturale la plus somptueuse (édifice à cinq coupoles), le matériel le plus précieux et la technique de construction la plus décorative n'appartenaient qu'au souverain. La haute noblesse et celle de cour n'avaient droit qu'à un type moins somptueux (triconque élargie, mais à une seule coupole), tels que présentaient, par exemple, l'église de Ljubostinja, fondation de la princesse Milica, celle de Nova Pavlica, fondation de Dragana, soeur du prince, ou celle de Drenča, bâtie probablement par le patriarche Danilo. Il se peut que cette hiérarchie sur le plan des églises et des fondations fût imposée par la nécessité de consolider le pouvoir central, à l'époque qui suivit la mort de l'empereur Uroš et le démembrement définitif de l'empire.

## Sculpture

L'ornementation sculpturale de Ljubostinja, qu'il s'agisse des baies ou des rosaces, est homogène du point de vue du style et des motifs. Tous les quatre portails du narthex comportent des ornements sculptés; les deux portails latéraux, conservés fragmentairement, répètent l'ornement de la grande porte. Leur structure est simple: deux pièces verticales, surmontées d'une mince cimaise. Celle-ci est ornée, sur le côté droit, d'entrelacs, et sur le côté oblique, d'un rinceau de fleurs de lys. Le motif décoratif des embrasures est constitué de rangées d'entrelacs, sous forme de figures géométriques combinées: losanges, boucles et carrés.

Les fenêtres sont bilobées et unilobées. Les unes et les autres ont des tympans en plein cintre et des embrasures ornées de reliefs. La baie elle-même s'achève, au sommet, par une sorte d'arc brisé. Le système d'ornementation des fenêtres bilobées est complété par des meneaux et par des ornements décorant la partie inférieure des tympans. Les meneaux sont ornés généralement de deux ou trois boucles dont les extrémités partent des pétales d'une fleur, de palmettes ou de vases; quant à la décoration de la partie inférieure des tympans, elle est remplie d'une ou de deux paires de rinceaux qui s'enchaînent à l'entrelacs des fenêtres. Les motifs décorant les fenêtres bilobées se composent de rinceaux de lys, de cercles s'enlaçant aux losanges ou aux demi-cercles, d'entrelacs ordinaires, combinés avec le méandre ou avec des losanges enlacés (comme sur le portail principal). Les motifs décorant les fenêtres unilobées sont également variés. Ce sont des entrelacs ordinaires, ou des bandes sinueuses alternant parfois avec des bandes en forme de lignes brisées, ou bien des entrelacs où les boucles s'enlacent aux méandres; quelquefois ce sont des losanges de deux dimensions qui s'entrecroisent.

L'élément le plus important de l'ornementation sculptée de Ljubostinja est constitué par sept grandes rosaces et six petites. Trois des grandes rosaces présentent le même dessin, identique à celui des rosaces qui décorent les façades occidentales de Ravanica et de Lazarica: anneau formé de quatre huit, coupés de quatre-feuilles. Deux rosaces sont constituées par des rinceaux de lys, les pointes de cette fleur étant tournées vers le centre, tandis que deux autres comportent le motif des losanges enlacés aux quatre-feuilles et coupés par un cercle. Les grandes rosaces de Ljubostinja répètent celles de Lazarica et elles sont situées aux mêmes endroits de la façade. Chacune des petites rosaces présente un motif différent et il n'y en a que deux qui reproduisent les motifs des petites rosaces de Lazarica. Tout comme les grandes rosaces, les petites rosaces de Ljubostinja comprennent le motif des rinceaux de lys, l'entrelacs double de huit, l'entrelacs formé de deux triangles isoscèles soudés par la base et enlacés aux quatre-feuilles et aux huit.

Par leur uniformité, les archivoltes donnent à l'ensemble du système décoratif de Ljubostinja l'aspect d'une structure solide. Elles relient tous les pilastres, les colonnettes adossées, les lésènes. L'ornement qui les décore tous est toujours pareil: c'est un rinceau de lys qui pourrait être considéré comme symbole de Ljubostinja. A quelques endroits seulement, le rinceau est entrecoupé par une autre fleur tout à fait similaire (intercalée peut-être fortuitement, par erreur), comme c'est le cas du pignon qui décore l'abside septentrionale, ou bien, on aperçoit à certains endroits deux mains différentes, dont l'une sculpte par-ci par-là, par mégarde, des lys à cinq pétales.

Le seul monument funéraire sculpté de Ljubostinja et

qui remonte à la même époque que le reste de la décoration sculptée, c'est le sarcophage où était ensevelie probablement Euphémie, religieuse et poète; placé dans la baie du portail sud muré du narthex, il est orné, à son tour, d'un rinceau de lys, formée de deux rangs de fleurs opposées par les pointes.

**Les valeurs symboliques de la sculpture**

L'exploitation peu commune du motif de fleur de lys, accompagnée uniquement de motifs géométriques, — les motifs floraux, zoomorphes et anthopomorphes étant totalement absents — nous permet d'établir la valeur symbolique attribué à cet ornement. Dans l'Ancien Testament il était déjà question de deux colonnes du temple de Salomon, dont les chapiteaux étaient ornés de lys. «Les chapiteaux qui étaient sur le sommet des colonnes, dans le portique, figuraient des lys et avaient quatre coudées» (I[er] livre des Rois, 7, 19). Les valeurs symboliques du lys sont expliquées également par certains passages du Nouveau Testament (Matthieu 6, 28—29). Cette fleur était célébrée comme symbole de la pureté et de la chasteté, — vertus de l'âme chrétienne tant en Orient qu'en Occident. A Byzance, ces valeurs du lys furent relevées par un écrivain anonyme du XI[e] siècle, dans une oeuvre intitulée θεωρητικὸν παραδείσιον. Ces valeurs du lys étaient reconnues par les chrétiens des siècles suivants aussi, si bien que des auteurs d'hagiographies médiévales signalaient que sur la tombe de certains saints-moines vénérables poussait un lys. Dans l'art de la haute chrétienté, le lys pénétra très tôt et accompagna presque régulièrement la décoration en mosaïque des églises chrétiennes, comme, par exemple, à Saint-Apollinaire-en-Classe et à Saint-Apollinaire-le-Nouveau, ou à Sainte-Catherine de Sinaï. Il était très répandu plus tard aussi: à Reichenau ou à Burgerfeld, par exemple, il faisait partie de la peinture à fresque romane où il était un des élements du décor d'une scène ou, simplement, garnissait une frise décorative, come à Ljubostinja. En tant que symbole de la virginité on le rencontre aussi dans un type particulier de la Vierge, honoré à Pouilles, — la Madonna del Giglio (Notre-Dame du Lys).

## Origine de l'ornementation plastique de Ljubostinja

**Son style et les parallèles**

Les caractéristiques de l'ornementation plastique de Ljubostinja résident dans l'uniformité et dans la spécificité de ses motifs. La fleur de lys est absolument prédominante; viennent ensuite les motifs géométriques, ce qui n'est pas le cas des autres églises de la Morava, étant donné que l'on y rencontre aussi des motifs floraux, zoomorphes et anthropomorphes. A Ravanica, par exemple, une bonne partie des fenêtres étroites, unilobées et bilobées, disposées dans des lunettes, sont ornées d'oiseaux ou d'animaux adossés ou affrontés. Toutefois, il existe à Ravanica plusieurs fenêtres bilobées, du même type qu'à Ljubostinja. D'autre part, Lazarica a lancé de nouvelles espèces de rosaces qui, à l'exception d'une seule, ne figurent pas à Ravanica, mais que Ljubostinja, pour ce qui est de ses grandes rosaces, reproduit littéralement. Quant à la symbiose des ornements sculptés et peints, Ljubostinja recueille, là aussi, l'expérience de l'école de la Morava (exonarthex de Chilandar, Lazarica et, dans une mesure moins large, Veluće). Du point de vue artisanal et technique, l'ornementation plastique de Ljubostinja est inférieure à celles de Ravanica et de Lazarica. Parmi les tailleurs de pierre qui travaillèrent à Ljubostinja, il y avait moins de bons artisans, mais ils étaient dirigés par un maître d'atelier remarquable, Rade Borović, qui réussit à tirer parti des qualités modestes de ses collaborateurs pour créer un ensemble architectural et sculptural singulier.

## Peinture

1. *La couche primitive*

Lors des travaux de conservation récents, effectués dans la zone inférieure du tambour de la coupole et sur les pendentifs, on a découvert la première couche de fresques. Dans la partie inférieure du tambour se suivent huit prophètes, tandis que sur les pendentifs sont figurés les évangélistes. L'identification des prophètes a été faite, pour la plupart, suivant les textes qu'ils tiennent à la main. Sur le côté oriental, à gauche, se trouve la figure de Michée (texte: Michée 4,2), puis, dans le sens des aiguilles d'une montre, se suivent Gédéon (psaume 72, 6—7), David (texte illisible), Ezéchiel (Ezéchiel 44, 2), Zacharie (Zacharie, 5, 1—4), Sophonie (aucun texte), Jérémie (Jérémie 11, 2) et Osée (Osée 10, 1). Sur les pendentifs sont peintes les figures des quatre évangélistes, plus gravement endommagées que celles des prophètes: sur le pendentif sud-ouest, l'évangéliste Marc, avec la personnification de la Sagesse en tant qu'inspiration; sur celui du sud-est, l'évangéliste Jean, avec son disciple Prochore; sur le pendentif nord-est il ne subsiste que la personnification de la Sagesse.

Dans la peinture byzantine l'iconographie des prophètes est assez stéréotypée, pratiquement inchangée depuis les premières églises chrétiennes. La partie supérieure de la coupole étant endommagée, on ne peut reconstituer avec certitude l'ensemble des représentations qui décoraient autrefois la coupole; néanmoins, il est le plus probable qu'il s'agissait d'autres prophètes du groupe alexandrin. Il est fort possible qu'Esaïe et Daniel, les deux autres des quatre grands prophètes, en aient fait partie. Les textes qu'on lit sur les rouleaux des prophètes ont des significations théologiques différentes. Trois de ces textes (porte fermée d'Ezéchiel, la vigne dans Osée et la toison dans Gédéon) font allusion à la Viegre, trois autres (Michée, Gédéon — seconde partie du texte, Zacharie) annoncent la venue du Christ en tant que Messie, tandis qu'un seul (Jérémie) évoque le pouvoir divin du Christ. La présence du texte relatif à la Vierge pourrait être interprété aussi par une innovation introduite, à l'époque, dans l'iconographie byzantine: c'était une composition intitulée «Les prophètes t'avaient annoncée», où la Vierge, peinte dans la calotte, prenait la place habituellement réservée au Christ.

Les figures des prophètes sont variées, tout comme les textes. Toutefois, l'inquiétude est l'émotion qui prédomine et que le peintre a rendue par des attitudes et expressions différentes des visages. Cette façon de représenter les prophètes dans la coupole était fréquente dans toute la peinture byzantine de l'époque. La majorité des prophètes étaient peints de manière habituelle, de face ou de trois-quarts, seul le prophète Gédéon était représenté de profil, ce qui est assez étrange. Le peintre ne s'était pas donné la peine de le faire correspondre aux figures des autres prophètes; il l'avait simplement emprunté à la composition évoquant

la légende de la toison de Gédéon. Les représentations de la majorité des prophètes reproduisent les modèles de l'école de la Morava, ceux de Ravanica, bâtie un peu plus tôt, et ceux de Nova Pavlica, datant de la même époque. Les mêmes modèles réapparaîtront un peu plus tard à Ressava.

Dans les représentations des évangélistes, l'attention est attirée surtout par les personnifications de la Sagesse, figurées comme jeunes filles inspiratrices et par le décor d'architecture qui encadre la scène représentée. Les figures de la Sagesse — établies avec certitude sur deux des pendentifs et présentes peut-être sur les deux autres aussi — relèvent de la poétique qui caractérisait ce genre de compositions de l'École de la Morava, mais on les retrouve aussi dans l'art de l'époque des Paléologues tardive. Les architectures peintes présentent deux formes originales: la première est constituée par une grande croix qui domine des bâtiments religieux ou des murs bas, tandis que la seconde offre la vue partielle d'un édifice monumental à deux étages, semblable au palais impérial Halke. Les croix, tout en étant un élément du décor, habituel dans la peinture de l'époque des Paléologues, n'étaient pas très fréquentes dans l'iconographie des évangélistes et, de toute façon, il faudrait leur attribuer une signification particulière en tant que symboles des lieux (memoriae) où s'était déroulée la Passion du Christ, tout d'abord, à la croix du Golgotha. Plus souvent, les architectures peintes sont constituées par un palais somptueux de style antique tardif que l'on retrouve, légèrement changé, dans le *Lavement des pieds*, composition peinte au monastère Andreaš, et dans la représentation des évangélistes, figurant dans un Evangile en langue serbe, conservé à Chicago. S'il n'est pas possible de voir dans ce décor l'évocation d'un édifice qui était relié à la vie et à la Passion du Christ et qui était connu au Moyen âge, il est probable que sa présence ici était allusive et, dans ce cas, il représente la porte qui symbolise le ciel et le paradis.

L'iconographie des prophètes et des évangélistes de Ljubostinja est teintée d'une doctrine théologique particulière, proche du mysticisme. Sous ce rapport, il est intéressant de signaler des ressemblances entre les architectures peintes de Ljubostinja et celles de la chapelle de Grégoire Palama, au catholicon du monastère salonicien Vlatadon qui, vers la fin du XIVe siècle, était un des centres du mouvement hésychaste.

Le grave endommagement des fresques ne permet pas d'effectuer une analyse stylistique approfondie, surtout en ce qui concerne le procédé pictural le plus délicat qui consiste à peindre les carnations. L'élément fondamental des fresques de Ljubostinja est le dessin, sûr et rationnel. A la différence de celui des draperies, qui n'est ni fin ni souple, celui des carnations est d'une importance essentielle, étant donné que pour fragmenter le visage le peintre avait recours à la ligne, non pas aux couleurs et aux tons, comme on le faisait généralement. La gamme de couleurs est également peu commune pour l'art de l'époque, cultivé dans ces régions. Outre le bleu et le vermillon qui prédominent, le plus souvent placés dans un rapport réciproque, on aperçoit également le brun de tons variés, dont surtout le brun violacé, et le gris, cette dernière couleur étant très souvent utilisée pour peindre les vêtements. L'ocre, le jaune pur et le vert sont tout à fait absents, ce qui ne laisse pas d'étonner. Prédominent nettement des tons froids et des rapports de couleurs âpres, dûs peut-être à une certaine malhabilité à rendre la lumière réfléchie sur les draperies. La carnation n'a pas été exécutée selon la technique couramment pratiquée dans la peinture byzantine. Le brun et le vert olive, qui sont généralement étendus comme dessous de l'ocre, sont remplacés par un ocre pâle dans la partie ombrée du visage, tandis que les surfaces principales de la carnation sont colorées d'un brun gris et d'un gris perle.

Il est difficile de porter un jugement définitif sur cette peinture, du fait que la décoration picturale des coupoles byzantines n'a pas été suffisamment étudiée du point de vue de ses particularités et des significations iconographiques. Toutefois, à la considérer avec toute la prudence nécessaire, il est certain qu'il s'agit de fresques aux solutions artistiques mûres, très particulières, il est vrai, mais qu'il n'est guère impossible de mettre en parallèle avec certains monuments de l'époque, tels que la chapelle de Grégoire Palama, au monastère Vlatadon de Salonique ou le monastère Nova Pavlica, sur l'Ibar, tous deux bâtis vers la fin du XIVe siècle. Il est également certain que cette peinture appartient à des courants artistiques secondaires de la peinture byzantine de l'époque, existant en marge du grand courant «classique» ou «classicisant» qui a produit, sur le territoire serbe aussi, deux grands monuments: Ravanica et Andreaš. Une science livresque et théologique raffinée qui marque les fresques de la coupole de Ljubostinja nous fait penser qu'il a dû exister un milieu monacal où cet art était conçu et cultivé. A en juger par la palette schématisée et pauvre, on pourrait croire que le peintre était peut-être plus habile à enluminer des textes dans un scriptorium monastique. Un rouleau, écrit en grec devrait peut-être nous engager à chercher des analogies dans les régions serbes du sud, où le grec était une langue familière, tout d'abord, dans l'Etat du roi Marko. Le peintre anonyme n'a pas achevé son travail à Ljubostinja; après avoir décoré la coupole et les pendentifs, il n'a plus exécuté que les cryptogrammes dans les lunettes et dans l'embrasure du portail. Comme des analogies en matière de style nous portent, elles aussi, à situer ces fresques vers 1390, il nous semble facile d'établir la raison de l'interruption des travaux de décoration qui, selon toutes les apparences, fut forcée: c'était la bataille de Kossovo, après laquelle il fallut attendre plus d'une décennie pour que l'activité artistique pût prendre un nouvel essor en Serbie. C'est donc dans l'anné 1389 qu'il faudrait situer la première couche de fresques.

## 2. La peinture de 1403

La seconde couche de fresques, qui ne nous est parvenue qu'en fragments, est disposée sur les murs du naos et du narthex.

### a) Le naos

Dans le naos les murs, à l'exception de ceux de la coupole, étaient divisés en cinq zones horizontales. Dans la zone la plus haute s'étendant sur les voûtes et sur les retombées étaient figurées les Grandes fêtes; au-dessous, c'était la Passion du Christ et, au-dessous de ce cycle, jusqu'à la corniche, étaient alignés des martyrs dans des médaillons. Venait ensuite la zone des Miracles et des Paraboles, tandis que dans la zone la plus basse se succédaient des figures en pied. Le cycle des Grandes fêtes est le plus difficile à reconstituer, étant donné qu'il n'en subsiste plus que l'Annonciation, peinte dans les parties supérieures de la paire de pilliers orientale, et des fragments insignifiants de la Dormition de la Vierge, épars au milieu du mur occidental du naos,

au-dessous de la corniche. Les autres scènes du cycle des *Grandes fêtes* étaient, selon toutes les apparences, disposées sur les voûtes (deux sur chacune des voûtes, huit au total); au sommet du mur occidental du naos il y en avait deux, ce qui, avec *l'Annonciation* et *la Dormition de la Vierge*, ferait douze scènes en tout. Il se peut que sur la voûte du sanctuaire il n'y eût que *l'Ascension:* dans ce cas, il n'y aurait que onze scènes. Les quarts des calottes, dans les absides latérales, ne comportaient probablement aucune scène, l'espace étant trop exigu, si bien que l'on ne peut pas retenir la variante selon laquelle les scènes auraient été disposées de la façon suivante: une composition sur le mur occidental du naos, une autre sur la voûte du sanctuaire (*Ascension*), toutes les autres étant disposées aux emplacements déjà mentionnés (ce qui compléterait le nombre de douze scènes).

Le cycle de la Passion est représenté par *la Dérision du Christ* et *le Reniement de Pierre*, compositions très endommagées, situées dans les médaillons du mur occidental, et par deux scènes à peine reconnaissables, décorant l'abside septentrionale: sur le côté occidental figure *la Descente de croix* et, sur le côté oriental, *la Mise au Tombeau*. Le cycle des *Miracles*, le mieux conservé, réunit *l'Onction des Pieds du Christ* et *la Guérison de l'Aveugle-né*, dans l'abside septentrionale, *la Guérison du Paralytique* et *le Christ et la Samaritaine* décorant l'abside méridionale. La zone des médaillons est presque entièrement détruite. Les seuls que l'on puisse identifier, ce sont trois médaillons de l'abside méridionale, contenant les représentations de trois martyrs persans, Ismaïl, Savel et Manuil, ainsi que les bustes des saints Auxentios et Eleuthère, peints au-dessous de l'Annonciation. Sur le pillier nord-ouest se trouvent les représentations des saints mélodes, tandis que sur celui du sud ouest figurent celles des grands moines canonisés, à côté des portraits des saints Siméon Nemanja et Sava Nemanjić. Dans la zone des figures debout, grâce à des éléments de la coiffure impériale subsistant sur les fragments des têtes et des vêtements, on reconnaît saints Constantin et Hélène, peints sur le mur occidental, au nord du portail principal, tandis que dans l'abside septentrionale se trouvent deux figures très mal conservées des saints guerriers, dont l'un est saint Arétas. Dans la partie occidentale de l'intrados du portail qui donne accès à l'abside méridionale figure le buste de saint Daniel le Stylite, tandis que dans la partie orientale de l'intrados est peint le buste de saint Siméon le Stylite.

### b) **Le narthex**

Les fragments insignifiants des fresques décorant la calotte du narthex ne permettent pas d'identifier les représentations, mais il est certain qu'il ne s'agit ni de celle du Pantocrator, ni de celle de la Vierge. Quant aux conciles oecuméniques qui étaient représentés dans le narthex, au-dessus des figures debout, il n'en subsiste que la composition évoquant le Cinquième concile et les fragments de deux autres, disposées à côté de celle-ci, sur le mur occidental. Des fragments de vêtements sacerdotaux indiquent que dans les zones supérieures, au-dessus des compositions en question, était peint le cycle de conciles serbes. Dans la zone des figures en pied, on distingue deux ensembles: sur le mur oriental, la Déisis, autour de la Vierge Hodighitrie, peinte dans la lunette du portail principal, et, sur le mur occidental, la représentation de la famille du souverain. La Déisis comprend, dans sa partie gauche, saint Pierre et saint Jean le Théologien, tandis que dans sa partie droite, aujourd'hui détruite, étaient figurés probablement saint Jean-Baptiste, saint Paul et saint Matthieu l'Evangéliste. L'autre ensemble, situé sur le mur opposé, est constitué par le prince Lazare et la princesse Milica, peints à droite du portail, le despote Etienne et son frère, le noble Vuk, étant représentés à gauche du portail.

## Iconographie

### a) **Le naos**

Il existe à Ljubostinja sept compositions qui sont suffisamment bien conservées pour permettre une analyse iconographique solide. Ce sont: *Annonciation*, *Dérision du Christ*, *Reniement de Pierre*, *Onction des Pieds du Christ*, *Guérison de l'Aveugle-né*, *Guérison du Paralytique* et *le Christ et la Samaritaine*.

*L'Annonciation* présente un schéma iconographique déjà stéréotypé, connu depuis le début de l'époque des Paléologues: l'attitude de la Viegre est caractérisée par le bras droit levé, la paume tournée vers l'ange, et par la tête inclinée vers celui-ci, comme si elle s'entretenait avec lui. En comparaison avec les plus beaux exemples de ce type, où le mouvement de la Vierge est très vif, la composition de Macaire, à Ljubostinja, est d'un dynamisme calme, voire amorti, sans être, toutefois, dénuée d'émotions, causées par l'événement et traduites par l'expression et le caractère des visages, par l'attitude gracieuse et la retenue de la Vierge.

Une attitude similaire à l'égard de l'héritage iconographique de l'époque des Paléologues caractérise aussi la *Dérision du Christ*. Deux joueurs de trompe unissent deux groupes nombreux de participants à la scène, situés à gauche et à droite, tandis qu'un groupe central encadre le Christ. La disposition des figures dans la composition de Ljubostinja est un peu plus libre que dans des exemples antérieurs de la peinture serbe — ceux de Nagoričino, de Matejča, de Saint-Nicolas de Prilep — qui reposaient sur une symétrie rigoureuse; ici, elle correspond à la période d'une certaine désagrégation du canon. Cependant, de nombreux éléments semblables à ceux de Saint-Nicolas de Prilep nous font penser que la ville de Prilep était un des lieux où Macaire avait acquis les rudiments du métier de peintre.

*Le Reniement de Pierre* est une composition peu classique, qui n'obéit pas aux règles de la symétrie. La représentation de bâtiments à l'arrière-plan prit de l'ampleur dans la première moitié du XIV[e] siècle, ce qui dota l'image d'une composante importante de l'espace. Celui-ci, représenté ici de façon abstraite et présentant de très nombreuses analogies avec celui de la même scène peinte à Pološko, nous fait supposer que les deux compositions avaient reproduit le même modèle.

Les scènes des Miracles, peintes dans les absides latérales, nous offrent l'occasion d'en faire une analyse plus approfondie. Dans l'art byzantin il était habituel de grouper (suivant les critères différents) trois scènes des quatre qui ont été représentées ici: *la Guérison du Paralytique*, *la Guérison de l'Aveugle-né* et *le Christ et la Samaritaine*. Le lien liturgique existant entre ces scènes depuis très longtemps (les quatrième, cinquième et sixième semaines après Pâque étant consacrées à ces miracles), est dû peut-être, entres autres, au fait qu'elles étaient groupées aussi dans la décoration picturale des églises depuis des siècles.

Dans la peinture serbe elles furent représentées côte à côte, à Sopoćani, à Chilandar, à Dečani, à Ravanica, aux Saints-Apôtres de Peć et à Ljubostinja.

*La Guérison du Paralytique* est une composition d'un mouvement évolutif très long, commençant, dans la peinture des premiers temps du christianisme et s'achevant à la fin de l'art byzantin. A Ljubostinja, un des détails nouveaux, lancé au XIV[e] siècle, manque: il s'agit du colloque du paralytique guéri avec des Juifs; l'iconographie de cette scène est ici plus proche des modèles plus anciens. Par la représentation d'une piscine au premier plan et par la position du paralytique, opposé au groupe du Christ et des apôtres, la composition de Ljubostinja se rapproche de celle de Monreale. *La Guérison du Paralytique*, évoquée à Ljubostinja, se distingue aussi par un autre élément: c'est le portrait du philosophe Socrate, qui était exécuté en grisaille dans la lunette surmontant le portail du portique, dans le fond, et qui enrichissait d'une façon extraordinaire, le sens théologique de la fresque. Cela nous donne lieu de réfléchir à la comparaison entre Socrate et le Christ, faite déjà par les Pères de l'Église, qui mettaient Socrate au rang des premiers chrétiens et qui le considéraient même comme précurseur de l'enseignement chrétien.

La scène représentant le *Christ et la Samaritaine* est beaucoup moins riche du point de vue iconographique. Les parties endommagées de la fresque ne permettent pas de la décrire tout à fait fidèlement, mais il est clair que le puits (qui est précisément l'élément de la composition qui manque) a dû être l'axe de la composition. Le Christ, la Samaritaine et le puits sont les facteurs sans lesquels cet événement n'existe pas. La scénographie de ce miracle est différente: on voit y apparaître, tour à tour, des apôtres, des citoyens et une ville à l'arrière-plan. A la différence des solutions aux développements touffus, comprenant aussi certains détails du texte de l'Evangile, le peintre de Ljubostinja a suivi un modèle artistique modérément archaïsant, relié à l'art macédonien d'une époque qui n'était pas très éloignée.

*L'Onction des Pieds du Christ*, assez gravement endommagée, est peinte très rarement. Suivant le canon iconographique, la scène comprend le Christ et ses disciples, assis à table avec le maître de la maison, Simon le lépreux. Au pieds du Christ, Marie-Madeleine, agenouillée, lui essuie les pieds avec ses cheveux. L'épisode évoquant l'indignation de Judas à cause de la perte du parfum précieux n'est pas obligatoire. Ici il n'y a pas de table; il n'y a qu'un banc en forme de sigma et Simon n'est pas isolé du groupe d'apôtres. Dans la partie qui est endommagée, figurait certainement, à en juger par les dimensions, Marie-Madeleine, grandeur nature, comme à Monreale, de sorte que pour l'épisode mettant Judas en scène il n'y avait pas de place.

La composition évoquant *la Guérison de l'Aveugle-né* renferme des éléments reconnaissables de cette scène, représentée d'une manière sèche, sans insister sur le côté narratif de l'histoire, ce qui était d'ailleurs un des traits caractéristiques de la peinture cultivée par Macaire. L'épisode centré sur l'aveugle se compose généralement de l'application de la boue avec de la salive sur les yeux de l'aveugle par le Christ et du lavement de ceux-ci au réservoire de Siloé. Macaire évita de peindre des bâtiments à l'arrière-plan ce que l'on faisait couramment, et au lieu de représenter des apôtres, il introduisit un groupe de Pharisiens, en s'en tenant au texte de l'Evangile, d'après lequel les pharisiens emmenèrent l'aveugle avec eux pour lui demander de raconter l'événement.

Parmi les figures isolées (médaillons, bustes, figures en pied), il est rare de rencontrer des particularités qui s'éloi-dinz gnent des types courants, connus depuis longtemps. L'individualisation des visages des deux archanges, peints sur les côtés occidentaux de la paire occidentale des pilliers, est très intéressante. Parmi les moines canonisés, ce sont saints Sava Nemanjić et Siméon Nemanja qui sont surtout mis en relief. La figure de saint Sava introduit certaines innovations dans l'iconographie établie. Bien qu'il eût déjà été représenté en sakkos (à Saint-Nicétas), celui-ci n'avait pas été décoré jusque-là de croix bleues dans des cercles rouges, ce qui, à en juger par la scène du Cinquième concile oecuménique, était caractéristique, à l'époque, du costume de patriarche.

Les mélodes, peints sur le pillier nord-ouest, se distinguent, en tant que groupe, par la diversité d'attitudes et par l'individualisation des physionomies, ainsi que par les textes qu'ils présentent et qui se rapportent à la Vierge, l'église étant dédiée à la Dormition de la Vierge.

Dans le narthex, l'attention est attirée surtout par le cycle des conciles oecuméniques dont seule la scène du Cinquième concile est intégralement conservée. Par les dimensions de celle-ci et par l'endroit qu'elle occupe sur le mur, on peut conclure que tous les sept conciles y ont été illustrés. La représentation stéréotypée du concile en question, tout à fait semblable à celle des autres conciles, à en juger par les fragments qui en subsistent, montre qu'il s'agissait d'une disposition des scènes et d'une ordonnance de celles-ci depuis longtemps connues et souvent pratiquées.

L'iconographie des conciles représentés dans le narthex de Ljubostinja impose, entre autres, la question de savoir quelle a été la fonction de cet espace et à quoi il était particulièrement destiné dans le cadre de l'église. On a mentionné à plusieurs reprises des conciles qui ont eu lieu précisément ici. Dans le narthex de Ljubostinja il existe, tout autour, des bancs bâtis en même temps que l'église et il est fort probable qu'ils étaient conçus pour servir à cet effet. Il semble que le portrait du despote Etienne — son premier portrait officiel, fait après l'obtention de la couronne de despote — puisse être relié à la cérémonie de proclamation officielle de sa dignité qui, peut-être, fut célébrée dans le narthex de Ljubostinja.

Sur le mur oriental du narthex est figurée *la Déisis*. Il est pratiquement impossible de supposer que la figure isolée du Christ ait pu être représentée au milieu du mur, au-dessus de la Vierge à l'enfant. Il se peut que le Christ ait été peint sur le côté droit du mur, flanqué de Jean Baptiste et de l'apôtre Paul. Il est également possible que le Christ, peint dans les bras de la Vierge, ait fait partie de *la Déisis*. Cette composition, destinée à annoncer la seconde venue du Christ, est assez souvent figurée précisément près du portail; une Déisis, très similaire, fut peinte, dix ans plus tard, au monastère Kalenić, à cette différence près que le Christ y fut représenté dans la lunette du portail.

Les portraits de la famille du souverain ont une place à part dans le cadre de l'ensemble du programme. La princesse Milica, en tant que ktitor, ne fut marquée d'aucun signe caractéristique qui l'eût distinguée du groupe où elle était représentée aux côtés de son mari et de ses deux fils; c'est que son portrait de ktitor, comportant le modèle de l'église, se trouvait sur le mur occidental de la nef. Ici, il s'agissait d'un portrait de groupe qui, en réunissant les membres de la maison du souverain, y compris le père — souverain défunt, célébrait l'obtention du titre de despote par Etienne, fils aîné de la princesse Milica. L'accent est mis sur le personnage du despote Etienne: la remise de l'épée et de la couronne, attributs symbolisant l'investiture, y est effectuée par un ange.

## Le style

Probablement frère cadet de Jean, peintre plus connu et plus grand, Macaire a été souvent rattaché à l'oeuvre de celui-ci, qui lui aurait servi de source d'instruction et d'inspiration. En réalité, le style de Macaire est original: il diffère nettement de celui de son frère qui est classicisant et qui, dans une large mesure, repose sur l'art du début de l'époque dite des Paléologues. L'un des principes essentiellement «anticlassiques» de l'art de Macaire est constitué par l'ordonnance de ses compositions, régulièrement asymétrique, ce qui était contraire aux styles byzantins classiques, la symétrie étant l'un de leurs postulats fondamentaux. Une grande liberté dans la disposition des figures sur la scène et la représentation de groupes serrés de participants à l'action sont peut-être des vestiges du style narratif qui était cultivé tout au long du siècle précédent. Une autre caractéristique analogue, c'étaient les architectures peintes, élément très important de l'espace figuré dans la peinture du XIV$^e$ siècle. Dans l'oeuvre de Macaire, le fond architectural n'est constitué que par des coulisses, aux formes vagues, devant lesquelles l'action se déroule, généralement dans un seul plan.

Si les architectures peintes et l'espace sont des moyens de portée limitée dans la peinture de Macaire, le dessin des figures humaines, joint à la couleur et au modelé, en constitue l'élément principal. En représentant la carnation, son rôle ne se limite pas à en définir les contours: en renforçant et en multipliant les lignes, il crée, sur les visages, tout un jeu de formes, de petites surfaces isolées, destinées à rendre des traits tourmentés. — La signification théologique de l'image qui, dans l'oeuvre de Macaire est d'importance primordiale, repoussait les formes classiques, prédominantes dans la peinture du frère de Macaire, mais le sens du modelé et, surtout, la vivacité des couleurs sont restés communs aux deux artistes. Les fresques de Ljubostinja, délavées et dégradées, mais toujours imprégnées de la sève qui caractérisait la création des régions méridionales d'où cet art tirait son origine, présentent une densité de tons toute particulière. Le procédé pictural fondamental, utilisé pour représenter la carnation, est identique à celui de son frère: sur un fond olive, gardé dans les ombres, l'ocre recouvre la plus grande partie du visage, tandis que des accents blancs éclaircissent les surfaces les plus saillantes. Quelques-unes des figures qui font partie de la composition évoquant le Cinquième concile oecuménique et qui présentent un aspect monumental, propre à l'art classique, sont exécutées dans la tradition du meilleur art byzantin de la fin du XIV$^e$ siècle. En évitant consciemment la représentation réaliste du corps humain, Macaire s'est borné ici à raccorcir les épaules, ce qui, dans une certaine mesure, violait le canon classique.

Dans le style de cette peinture on ne peut pas établir avec certitude la participation d'un peintre de plus, quoique certaines figures en pied, plus stylisées que les autres, aient été attribuées à un assistant anonyme de Macaire. On pourrait répéter, en guise de conclusion, que la peinture de cet artiste est à l'écart des grands courants de l'art byzantin et que, pour l'évaluer, il faudrait recourir à des critères différents. Elle s'éloigne du canon sous bien des rapports, depuis l'asymétrie de la composition et le groupement inégal des figures dans l'espace jusqu'à la liberté de représentation des personnages de profil et de dos, ce qui est caractéristique de l'ordonnance théologique, non de celle qui repose sur les principes de l'art pictural. Les qualités et la valeur de cette peinture résident précisément dans ces particularités, mais aussi dans l'adoption de valeurs traditionnelles, telles que le modelé des formes et la richesse du coloris.

## Datation

Jusqu'ici, la peinture de Macaire le zographe était située entre les années 1402 et 1405, la limite inférieure étant déterminée par la date à laquelle Etienne obtint le titre de despote, et la limite supérieure, par celle de la mort de la princesse Milica. Une donnée déjà un peu oubliée, citée dans le rapport d'une commission, à l'époque du prince Miloch, nous offre des renseignements plus precis. En effet, suivant ce document, digne de foi, le portrait de la princesse Milica tenant le modèle de l'église de Ljubostinja entre ses mains était toujours visible vers les années 30 du siècle dernier. Près de sa tête, on ne pouvait lire que «le quatorzième jour du mois» (le nom du mois était effacé) et «la onzième indiction». La période à retenir est donc celle qui est comprise entre le 1$^{er}$ septembre 1402 et le 1$^{er}$ septembre 1403. Si on élimine les derniers mois de 1402, où le despote n'était pas encore rentré en Serbie, et les premiers mois de l'année suivante, pendant lesquels la princesse Milica cherchait à réconcilier les frères Etienne et Vuk, désunis par une brouille très grave, ce sont le printemps et l'été 1403 dont il faut tenir compte. Bien qu'il semble impossible de préciser le mois dont le quatorzième jour a été celui de l'achèvement des travaux de décoration peinte de l'église, la supposition que ce pût être le 14 août semble attrayante et tout à fait vraisemblable: c'était la veille de l'Assomption et, comme l'église de Ljubostinja était dédiée à cette fête, il est fort probable que, conformément à l'usage, ce fut là la journée de sa consécration au culte.

## Macaire le zographe

Macaire le zographe est un des rares peintres serbes du Moyen âge dont on connaît le nom. Sur l'arc surmontant le portail oriental du narthex, on lit, en grec, en bas du texte d'un psaume: «Fait par Macaire, humble zographe, soi-disant prêtre». C'est le même Macaire qui devait peindre de nombreuses icônes et fresques à Prilep dans les premières décennies du XV$^e$ siècle et que la science a identifié de bonne heure. Conjointement avec son frère Jean, consacré métropolite par la suite et un des plus grands peintres de la fin du XIV$^e$ siècle, Macaire était l'héritier et ktitor du monastère Zrze, dont la décoration peinte fut effectuée en 1368/69. C'est peut-être à cette occasion que Macaire acquit les premières connaissances sur la peinture, dans laquelle il devait prendre plus tard une autre voie que celle que suivait son frère Jean, formé dans un des grands centres artistiques de l'empire, peut-être à Constantinople même. Tout en étant proche de la peinture de Prilep (ville située dans le voisinage immédiat du monastère Zrze, héritage de Macaire), la peinture de Macaire comporte aussi des éléments qui dénotent des connaissances assez étendues sur l'art byzantin aussi. On en relève un reflet, par exemple, dans le recours fréquent qu'il faisait aux miniatures en grisaille, executées de plus en plus souvent dans la peinture byzantine de la fin du XIV$^e$ siècle et du début du XV$^e$. Ce détail néoclassique de son style se trouve à une extrémité de sa peinture, tandis qu'à l'autre on découvre une austérité monacale et

une conception de l'image essentiellement théologique, l'image étant surtout traitée d'élément d'un message religieux. Ces considérations aboutissent à la conclusion que Macaire a dû recevoir son éducation artistique dans un centre de peinture monacal, situé dans les pays byzantins du nord ou dans les pays serbes du sud. Des analogies qui existent entre *la Dérision du Christ* de Ljubostinja et la même scène peinte à Saint-Nicolas de Prilep, vers la fin du XIII[e] siècle, ainsi que de nombreuses oeuvres de Macaire, conservées dans la ville de Prilep, nous fortifient dans la conviction que Prilep a été une des étapes parcourues par Macaire dans sa formation de peintre. Etant donné l'importance que Prilep a eue au Moyen âge, il se peut qu'il n'y eût même pas d'autres étapes, exception faite pour des voyages et séjours probables dans d'autres villes du Byzance de l'époque. Quelles que pussent être les bases de son art, toujours est-il que ses capacités picturales le conduisirent vers la Serbie de la Morava où, à Ljubostinja, il se fit confier les travaux les plus importants, envisagés à l'époque dans l'Etat du despote Etienne. A étudier les fresques conservées de Ljubostinja, on ne peut pas démontrer que Macaire a eu un assistant, mais, d'un autre côté, on ne peut pas supposer non plus qu'il ait pu achever un travail aussi vaste sans la participation d'un ou de plusieurs collaborateurs. On peut affirmer avec assez de certitude que les peintres qui décorèrent Koporin entre 1405 et 1410 étaient proches de l'atelier de Macaire, s'ils n'en faisaient pas partie.

La peinture de Macaire n'a pas suivi, entre ses premières et ses dernières oeuvres, une évolution orageuse et intéressante du point de vue de l'art. Depuis l'exécution des fresques de Ljubostinja jusqu'à celle du l'iconostase de Zrze, séparées par dix-neuf ans, l'expression artistique de Macaire est restée la même, pâlie dans l'intervalle, mais ayant gardé les valeurs artistiques propres à son pays natal et à son époque.

## La peinture de 1799

En 1799 fut effectuée une restauration partielle des fresques, limitée à la zone la plus basse. Celle du socle fut repeinte dans la majeure partie de la nef et dans le narthex tout entier. C'est à cette occasion que, en plus des ornements, fut peinte, dans le portail septentrional muré du narthex, une composition dont il ne subsiste que la figure d'un saint. A en juger par l'inscription, il s'agit de Démétrius Bassaraba, saint à la fois roumain et bulgare qui vécut probablement vers le milieu du XVII[e] siècle et dont les reliques se trouvent aujourd'hui à Bucarest, où ils furent transférés en 1774. Le fait que le Mont Athos est mentionné dans le rouleau que ce saint tient entre les mains pourrait peut-être nous aider à expliquei la popularité de Bassaraba à Ljubostinja : l'origine de cette popularité est à rechercher à Chilandar où Païsie de Chilandar avait consacré à ce saint plus d'un passage de son Histoire.

# Illustrations

## A. Dessins

1. Plan du plancher
2. Plan au niveau de la corniche
3. Plan de la toiture
4. Coupe longitudinale
5. Axonométrie
6. Coupe transversale
7. Coupe longitudinale par les travées latérales
8. Coupe transversale par la travée du sanctuaire
9. Façade orientale
10. Façade méridionale
11. Inscription gravée de l'architecte Rade Borović
12. Portail reliant le narthex au naos
13. Fenêtre bilobée sud-ouest
14. Fenêtre bilobée sud-est
15. Fenêtre bilobée nord-est
16. Fenêtre bilobée nord-ouest
17. Fenêtre unilobée sur la façade méridionale du narthex
18. Fenêtre unilobée dans la partie occidentale de l'abside méridionale
19. Fenêtre unilobée surajoutée au-dessus de la porte de l'abside méridionale
20. Fenêtre unilobée sur la façade septeutrionale du nartex
21. Fenêtre unilobée dans la partie occidentale de l'abside septentrionale
22. Grande rosace dans la partie occidentale de la façade méridionale du naos
23. Grande rosace sur la façade septentrionale du narthex
24. Inscription sur le rouleau tenu par la Vierge dans la Déisis
25. Reconstitution graphique du du visage de la princesse Milica
26. Inscription relative à la princesse Milica
27. Reconstitution graphique de la tête du prince Lazare
28. Inscription relative au prince Lazare
29. Reconstitution graphique de la tête de Vuk Lazarević
30. Reconstitution graphique du visage du despote Etienne Lazarévitch
31. Inscription relative au despote Etienne Lazarévitch
32. Verset d'un psaume et la signature du peintre Makarije dans l'arc surmontant le portail oriental du narthex

## B. Photographies

1. Plan et coupe de Ljubostinja (Photo M. Ruvidić)
2. Plan et coupe de Ljubostinja (Photo A. Deroko)
3. V. Titelbach, Panorama et détails de Ljubostinja
4. V. Titelbach, Ljubostinja avec l'église „ ',Petkovitsa" et le ,,Jerinin grad"
5. Vue de l'église pendant les récents travaux de conservation et de restauration, les éléments surajoutés lors de la rénovation de 1850/51 se distinguent nettement
6. Tombes creusées près de l'abside orientale et découvertes lors des fouilles archéologiques
7. Brique de pavement, vernissée et décorée, utilisée comme chevet dans une tombe creusée dans le sol pierreux
8. Enlèvement de l'élément surajouté au-dessus de la coupole, pendant les travaux de restauration
9. Élément surajouté au-dessus du narthex, sur le devant
10. Élément surajouté au-dessus du narthex, à l'intérieur
11. Structure de l'élément surajouté au-dessus de la coupole, vue de l'intérieur
12. Restes de la toiture et du système d'écoulement des eaux en 1850/51, au moment de la rénovation, effectuée par Jan Nevola
13. Corniche reconstituée, surmontant une fenêtre ménagée dans le tambour de la coupole, au moment de la rénovation
14. Corniche ancienne avec les éléments surajoutés, avant les travaux de restauration récents
15. Restes de la rosace peinte décorant l'élément en maçonnerie, surajouté dans le tambour, et la ligne reconstituée de la circonférence de la rosace, dans sa partie supérieure
16. Rosace peinte sur le pignon de la façade orientale au moment de la première rénovation de l'église, effectuée en 1661/62
17. Inscription contenant l'année 1661/62, sur le pignon de l'abside orientale
18. Différents types de briques, dont celles de pavement, vernisées et colorées
19. Vue de l'enceinte du monastère

## Photographies en couleurs

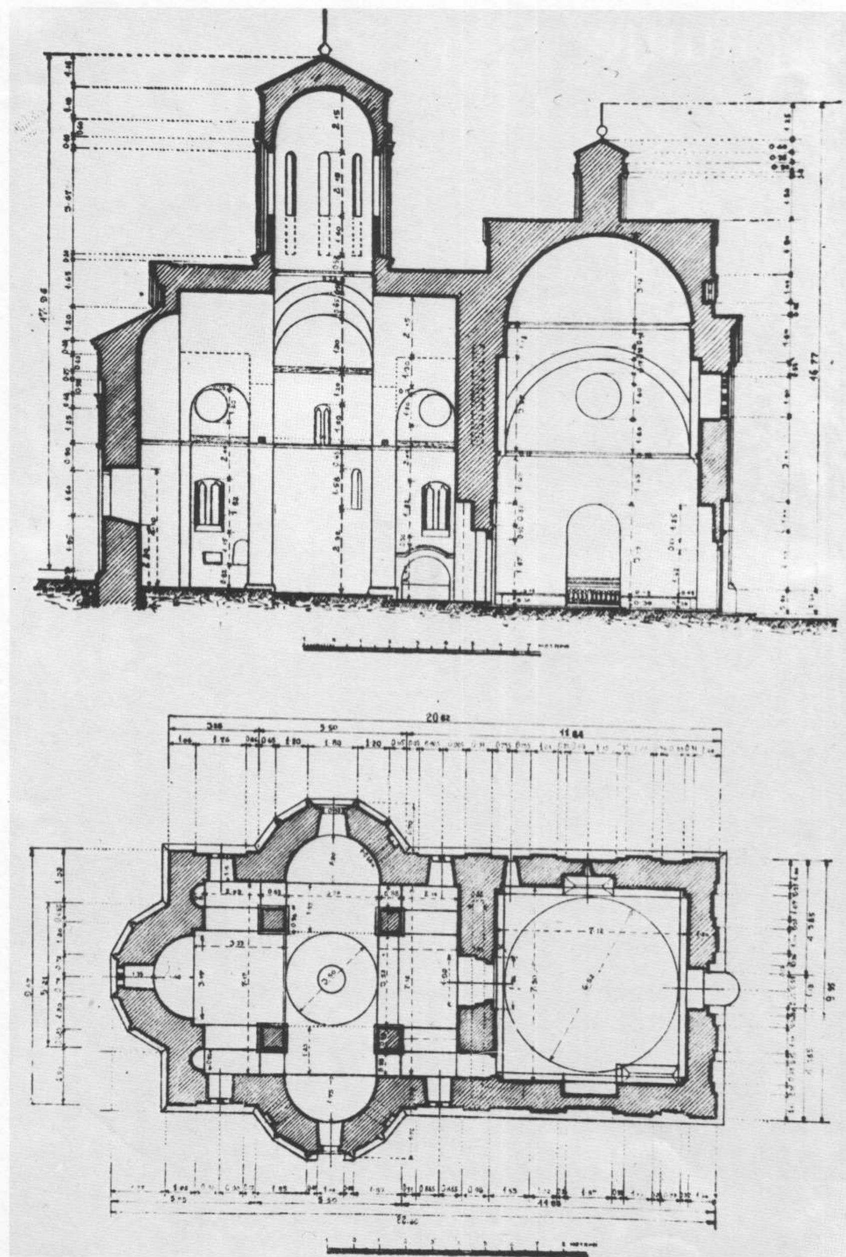
# Регистар

## Регистар аутора, историјских личности и географских појмова

## Иконографски регистар

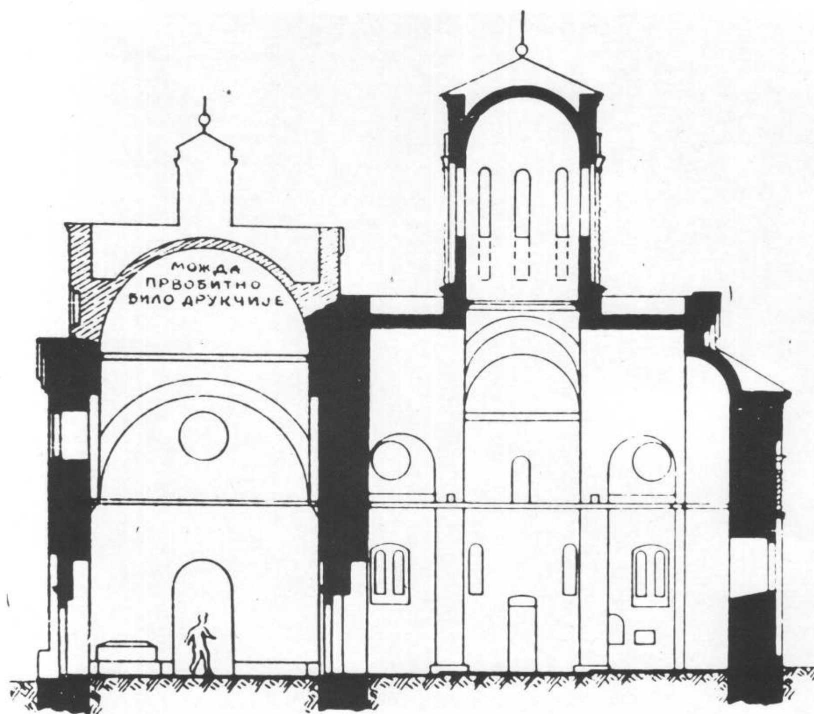
# Илустрације

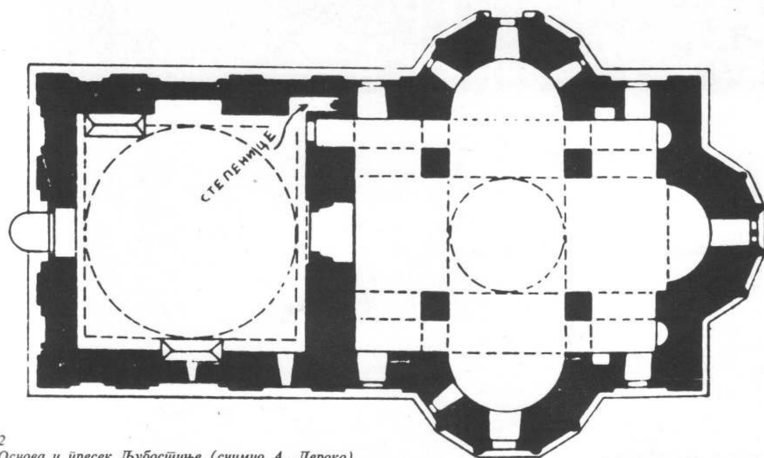
1



1
*Основа и пресек Љубостиње (снимио М. Рувидић)*

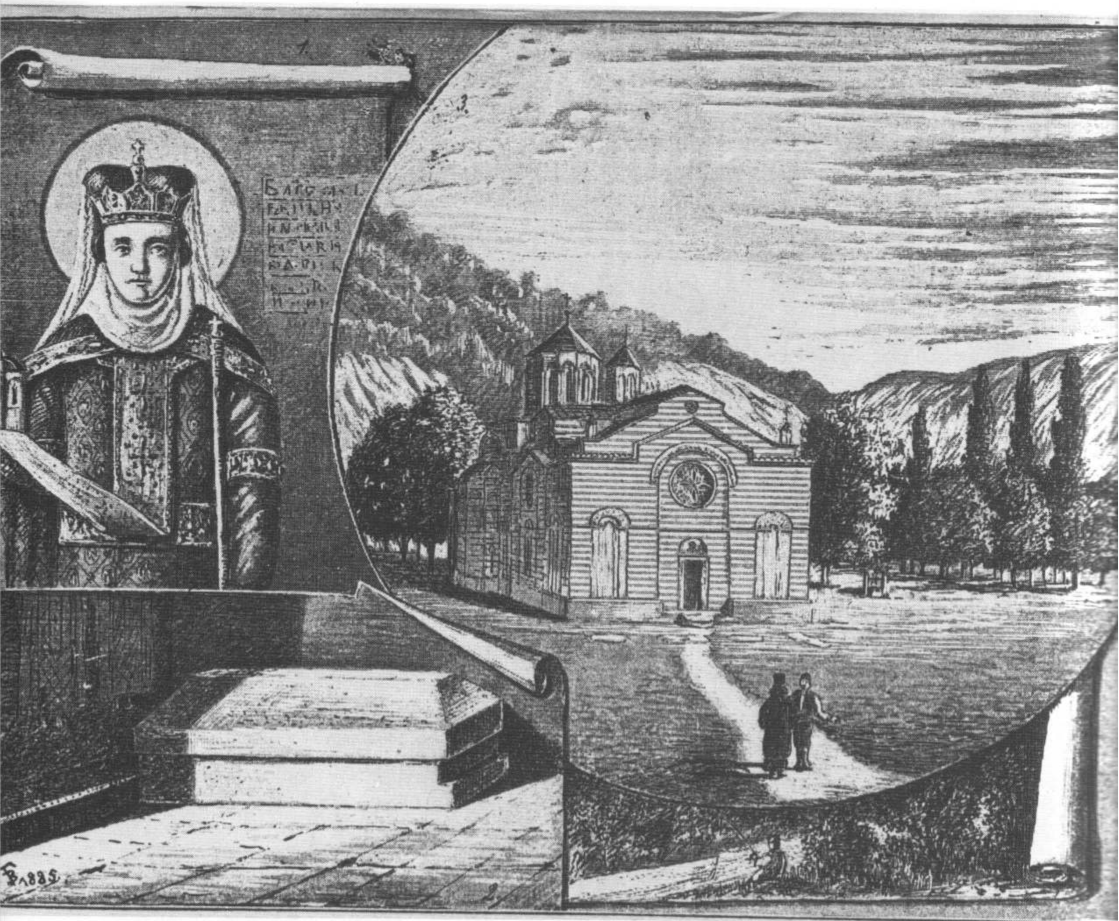
2



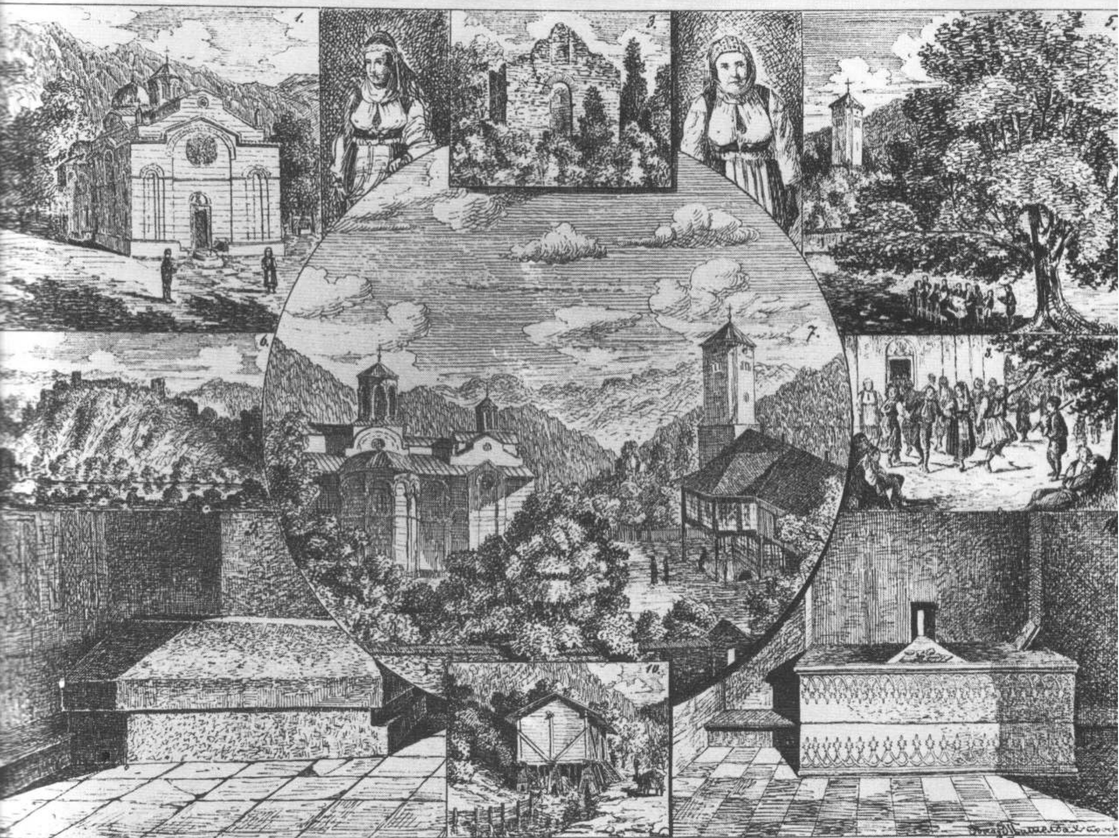




2
*Основа и йресек Љубосшиње (снимио А. Дероко)*

3

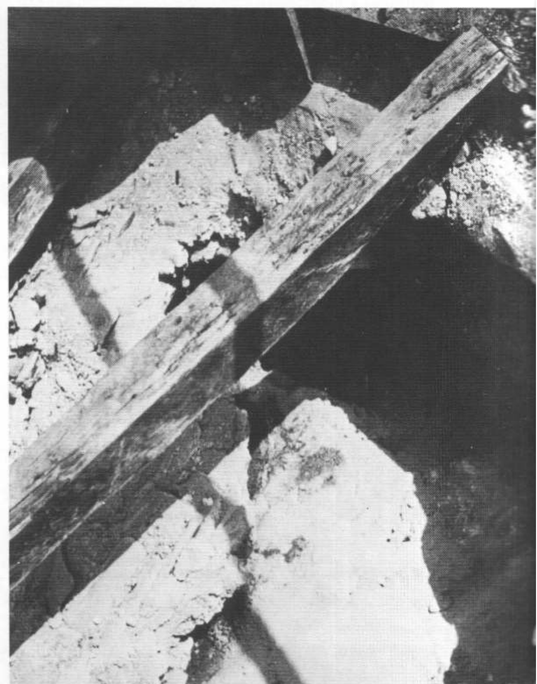


3
*В. Тителбах, Панорама и детаљи из Љубостиње*



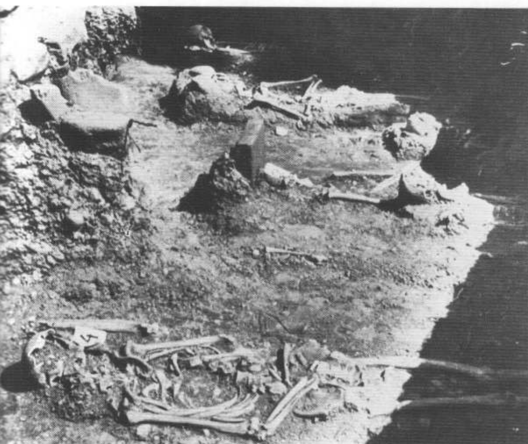
4
*В. Тишелбах, Љубосшиња са „Пешковицом" и „Јерининим градом"*

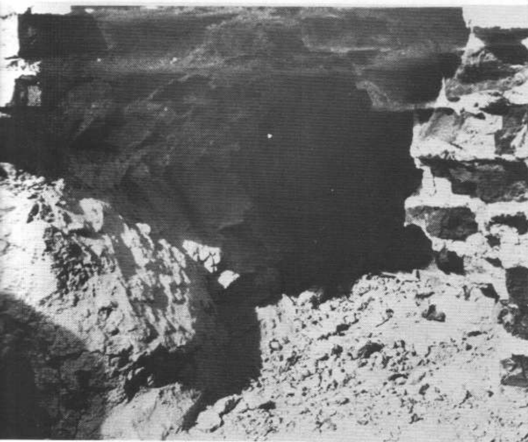
5, 7
8



*5*
*Изглед цркве током конзерваторских радова. Јасно се одвајају фазе доцнијих обнова*
*6*
*Гробови поред источне апсиде, током археолошких ископавања*
*7*
*Глазирана и украшена подна опека као узглавље укопаног гроба у секундарној употреби*
*8*
*Скидањеназитка над куполом током конзерваторских радова*

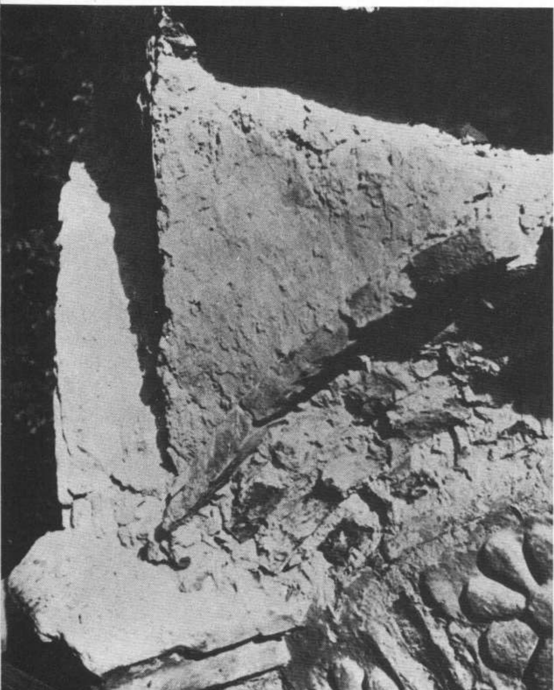
*6, 11*
*9, 12*
*10*

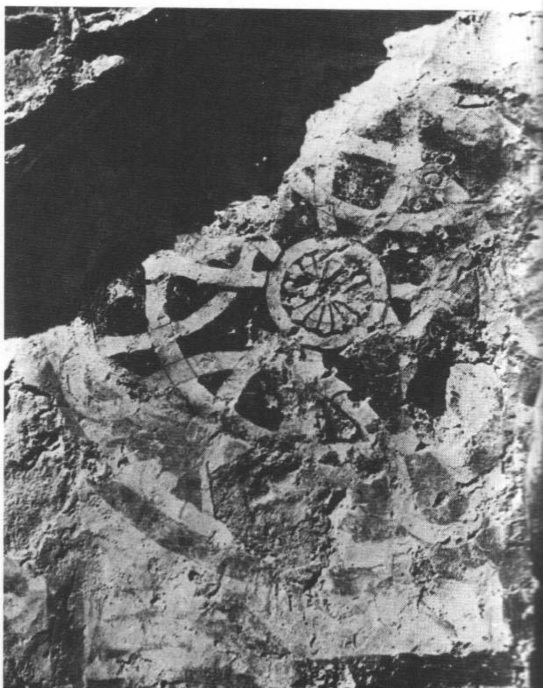




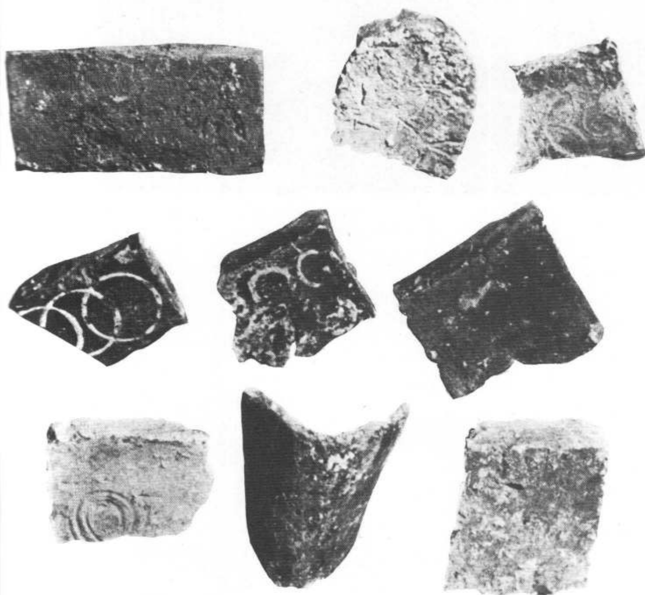
*9*
***Назидак над йрийраѿом са йредње сѿране***
*10*
***Консѿрукција назиѿка над куйолом са унуѿрашње сѿране***
*11*
***Назидак над йрийраѿом са унуѿрашње сѿране***
*12*
***Осѿаци кровноі йокривача и сисѿема за оѿицање воде из времена обнове Јана Неволе 1850—1851***

*13, 15*
*14, 16*





17
18



13
*Реконструисани венац над прозором на тамбуру кубета из времена обнове*
14
*Изглед старог венца са доцнијим натписима, пре савремених конзерваторских радова*
15
*Остаци сликане розете на натпису тамбура са реконструисаном линијом горњег дела кружнице*
16
*Розета сликана на забату источне фасаде из времена прве обнове цркве 1661/2*
17
*Натпис са годином 1661/62 на забату источне апсиде*
18
*Облици опека: међу њима су и глазиране и бојом украшене подне опеке*

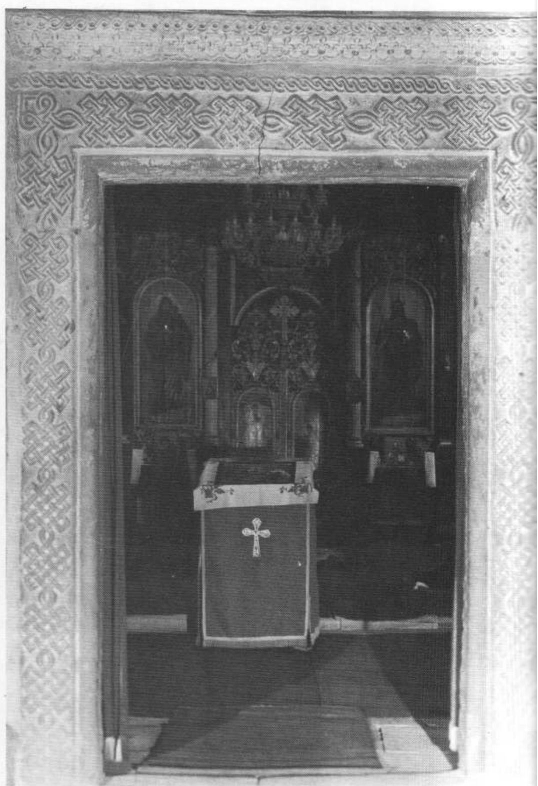
19
*Изглед манастирског комплекса*

20
*Јужна фасада*

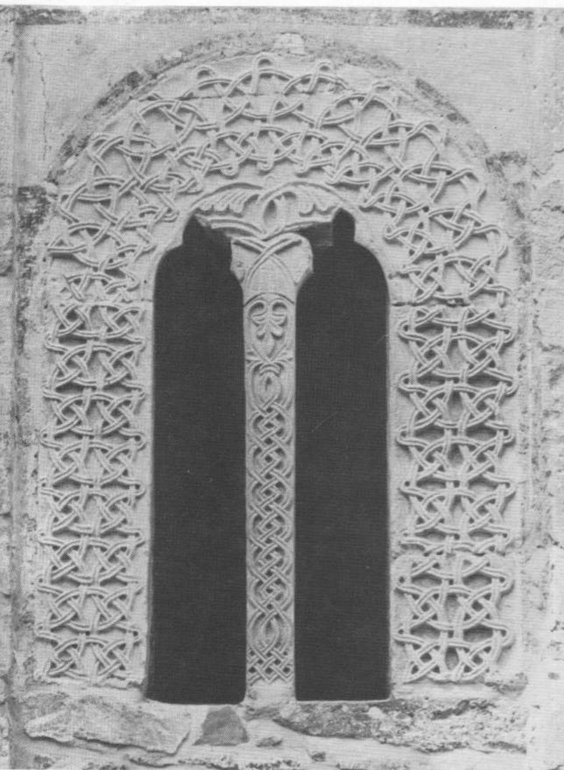
21
Јуіоисточна фасада
22
Северна фасада

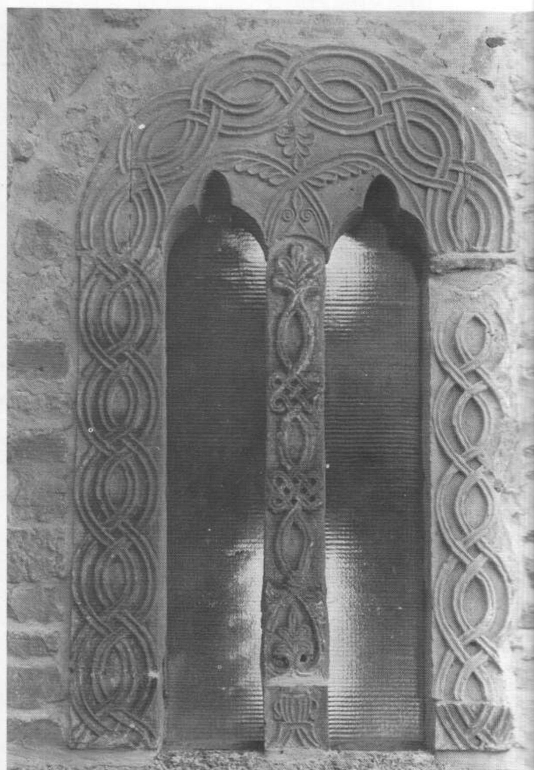
24 , 25

*23*
*Зайадна фасада*
*24*
*Порӣал на зайадној фасади ӣриӣраӣе*
*25*
*Порӣал на северној фасади ӣриӣраӣе*



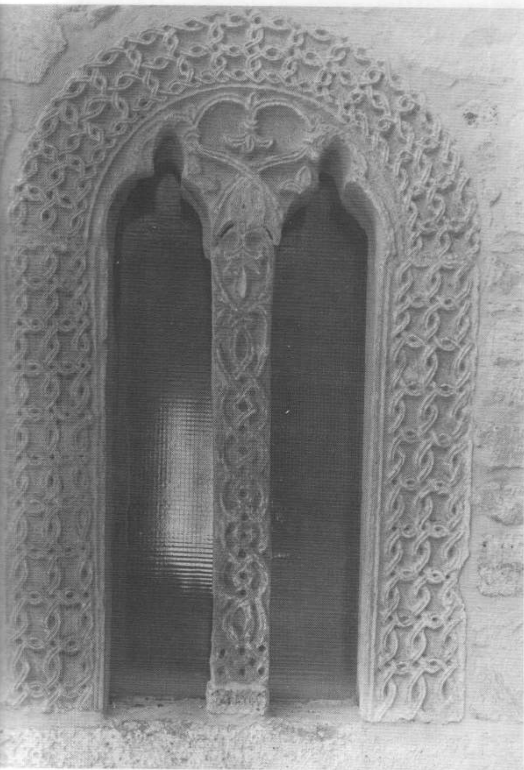
*26*
*Портал на јужној фасади припрате*
*27*
*Портал између припрате и наоса*
*28*
*Југозападна бифора*

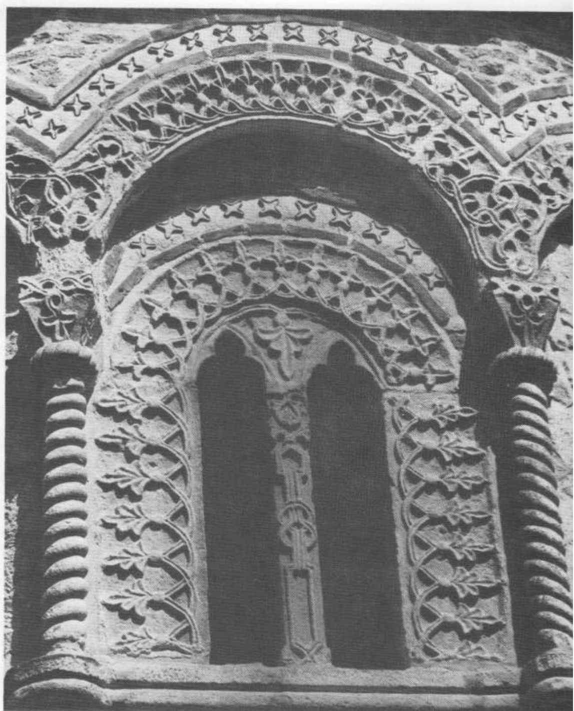




29
*Југоисточна бифора*

30
*Северозападна бифора*



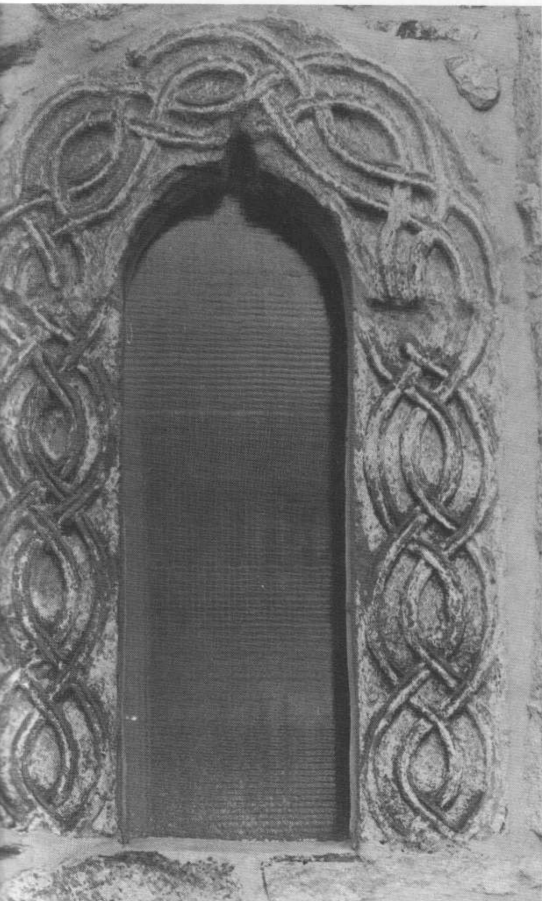


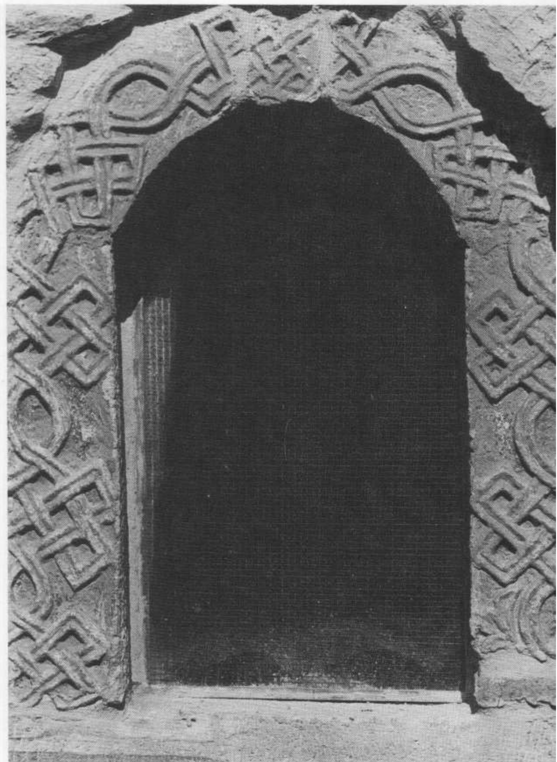
*31*
*Североисшочна бифора*

*32*
*Бифора у іорњој зони јужне йевничке айсиде*

33
*Монофора на јужној фасади припрате*

34
*Монофора на западној страни јужне певнице*

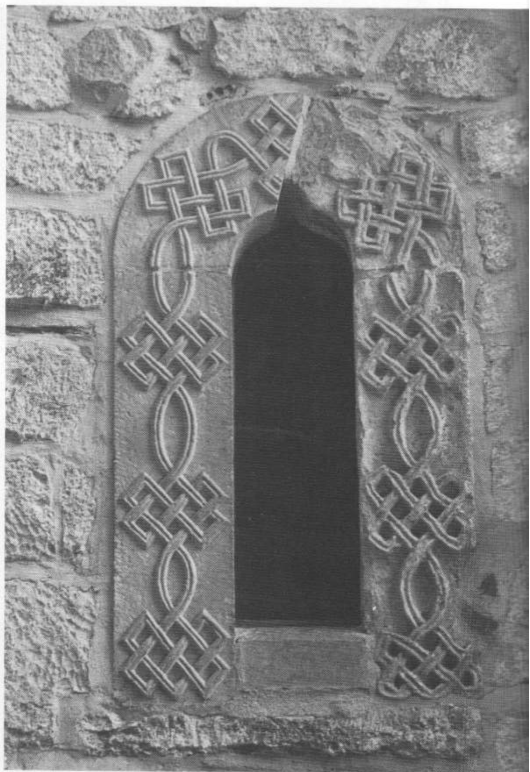




*36*
*Монофора на западној страни северне певнице*

*35*
*Накнадно постављена монофора изнад врата јужне певнице*

*37,38*



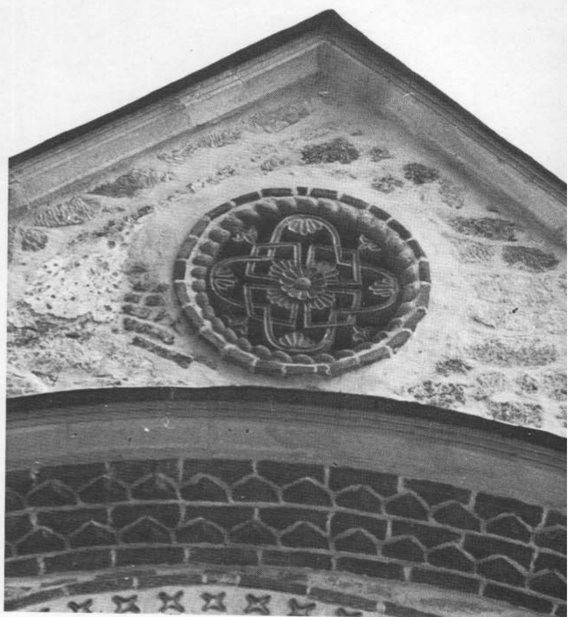
*37*
*Монофора на источном делу северне певнице*
*38*
*Делимично реконструисана монофора на северној фасади припрат*
*39*
*Детаљ врата на јужној певници*
*40*
*Остаци старог и обновљени сокл (детаљ)*

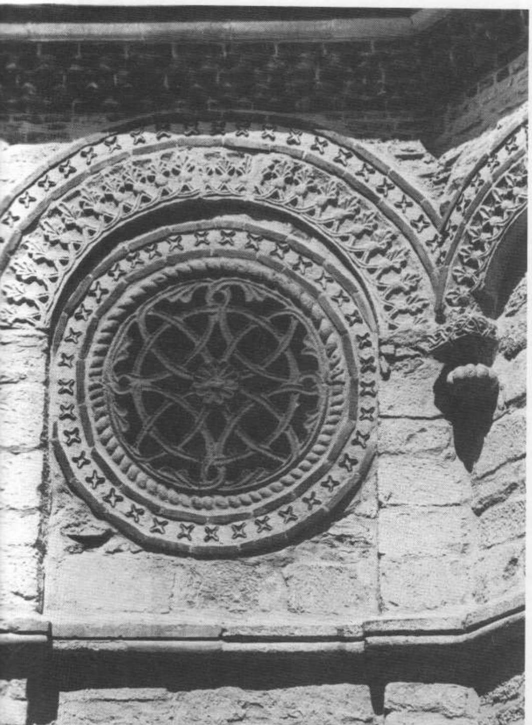
39
40

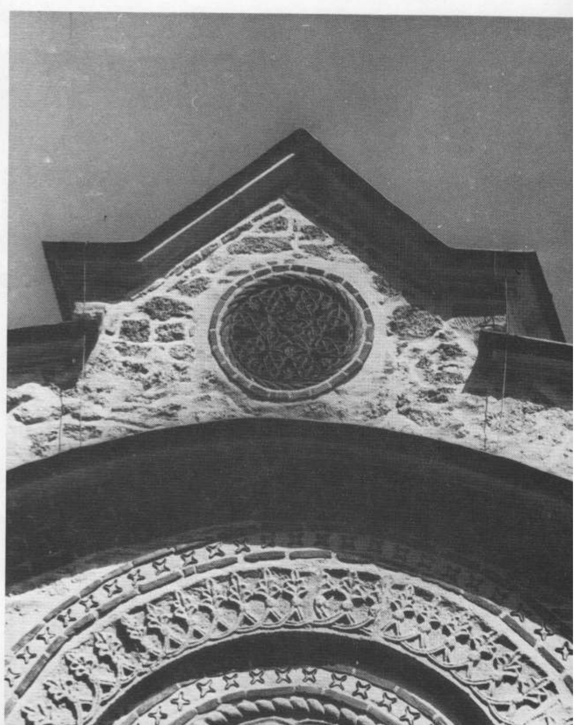
*41, 42*
*43*

*41*
*Велика источна розета на јужној фасади наоса*
*42*
*Велика розета на јужној фасади припрате*
*43*
*Велика розета на северној фасади припрате*
*44*
*Велика розета на западној страни северне фасаде наоса*
*45*
*Велика розета на западној страни јужне фасаде наоса*
*46*
*Мала розета на северном забату припрате*
*47*
*Мала розета на јужном забату припрате*

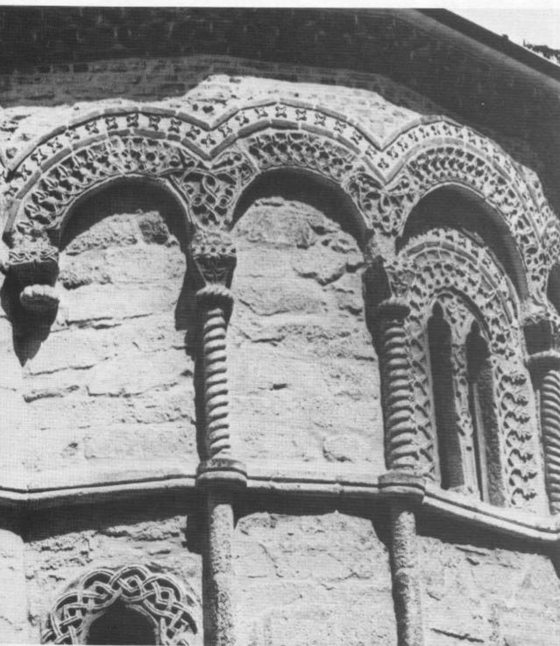
*44, 46*
*45, 47*

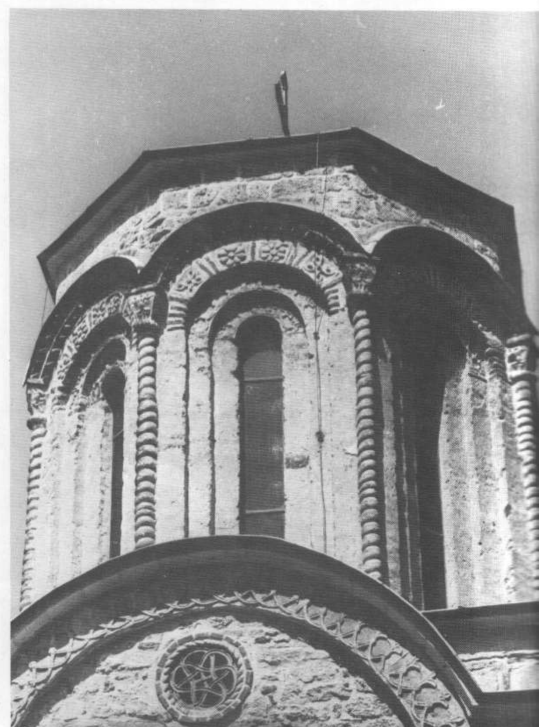






*48, 49*
*50*

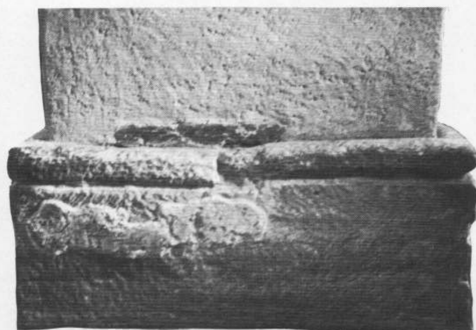




*48*
***Горња зона јужне певнице, источна страна***
*49*
***Детаљ архиволти, прислоњених стубића и капитела на северно певници***
*50*
***Купола са јужне стране***
*51*
***Надгробна плоча Стефана, сина кесара Уљеше***
*52*
***Саркофаг монахиње Јефимије***

51
52

53
54

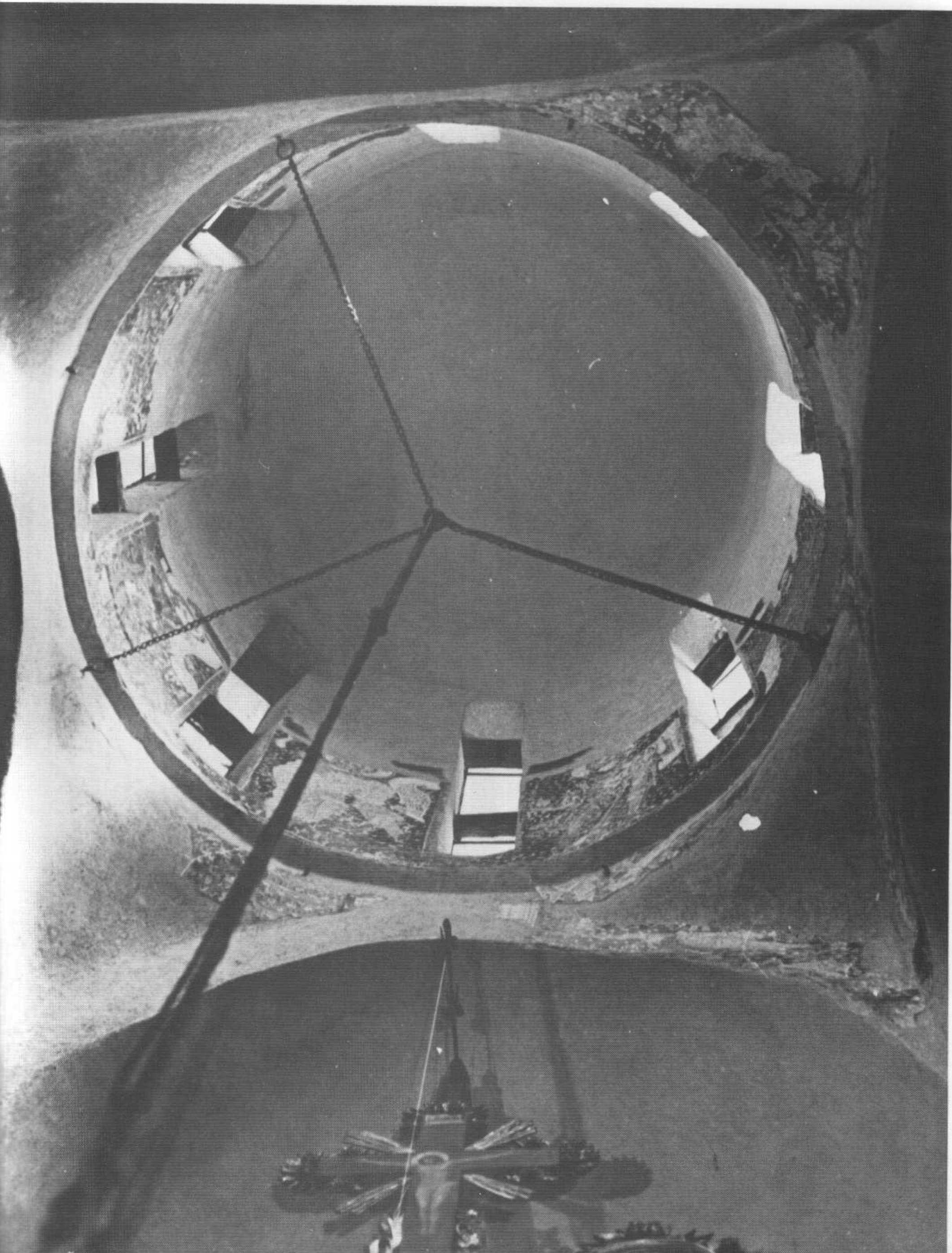


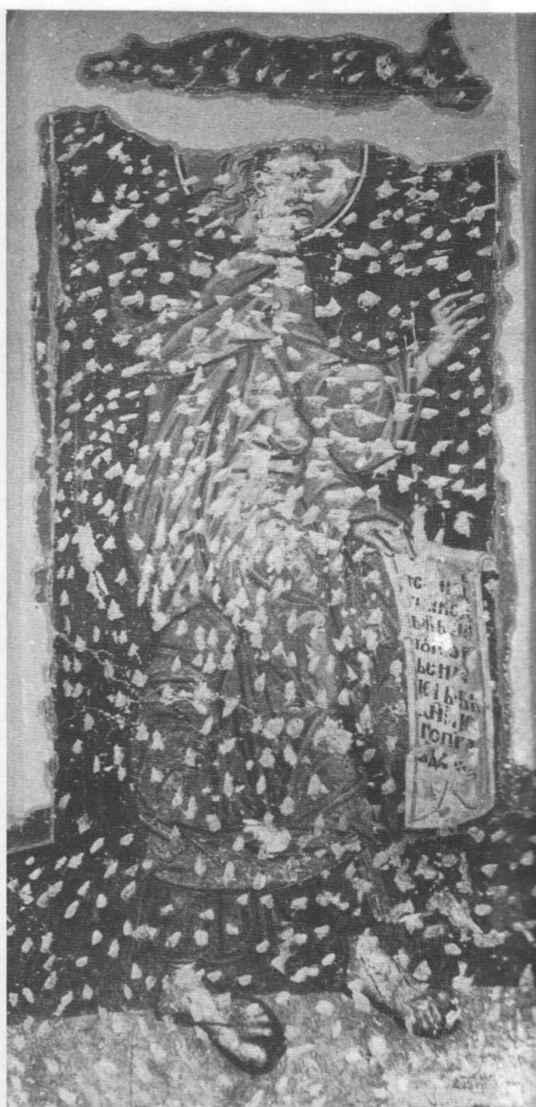
55, 56, 57

*53*
*Амвон*
*54*
*База јуіозайадноі сійуйца*
*55*
*Првобийни мено бифоре*
*56*
*Првобийни мено бифоре*
*57*
*Првобийни мено бифоре*

58
59

58
*Детаљ обраде фасаде у луку изнад јужног портала припрате*
59
*Име љубостињског градитеља Рада. Детаљ натписа уклесаног у праг портала између припрате и наоса*
60
*Поглед на куполу*





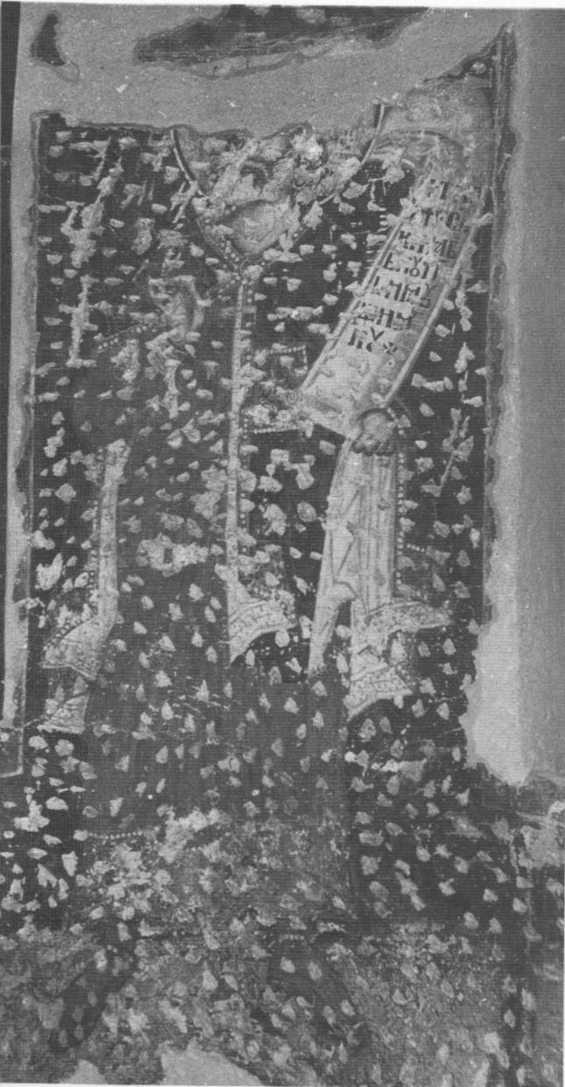
*61*
*Пророк Михеј*

*62*
*Пророк Гедеон*

*63*
*Пророк Захарија*

*64*
*Пророк Језекиљ*

*65, 66*

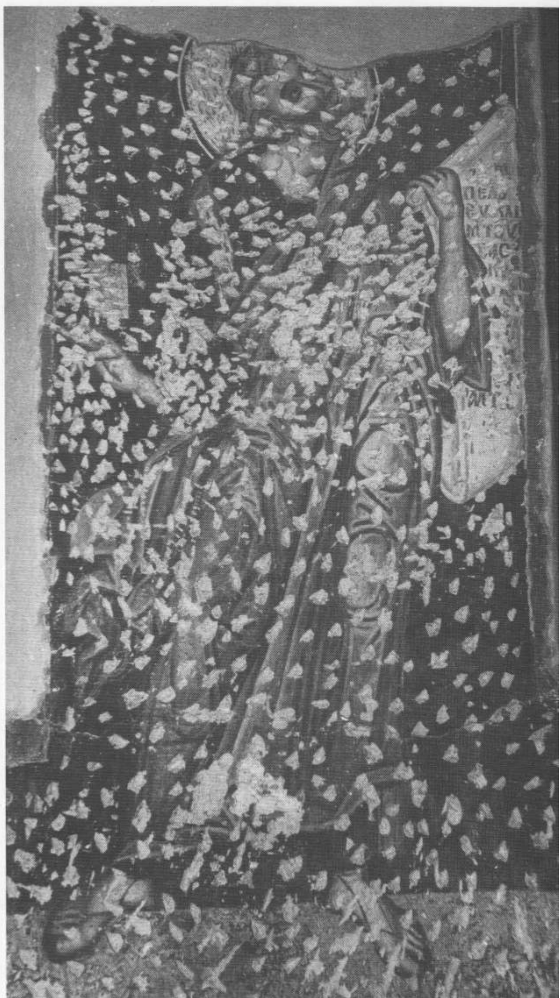


*65*
*Пророк Давид*

*66*
*Пророк Софонија*

*67, 68*

*67*
*Пророк Јеремија*



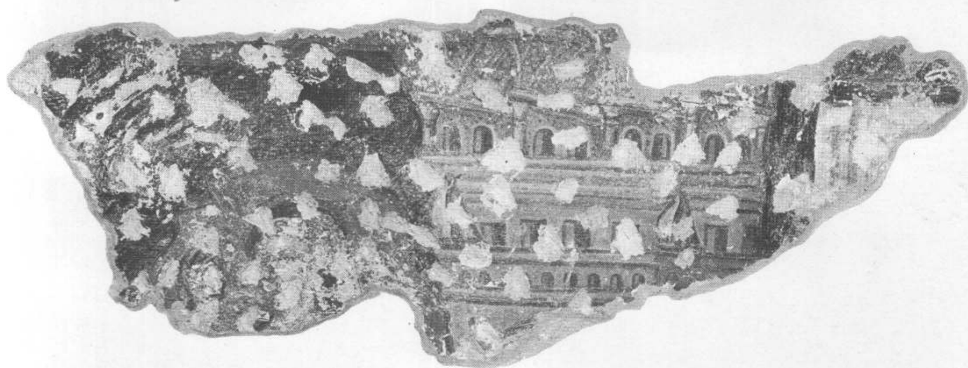
*68*
*Пророк Осија*

*69, 70, 71*
*72, 73, 74*

*69*
*Пророк Осија (дeшаљ)*
*70*
*Пророк Софонија (дeшаљ)*
*71*
*Пророк Јеремија (дeшаљ)*
*72*
*Тексш пророка Михеја*
*73*
*Тексш пророка Језекиља*
*74*
*Тексш пророка Гедеона*

*75, 77,*
*76, 79*

78



75
*Текст пророка Јеремије*
76
*Текст пророка Захарије*
77
*Текст пророка Осије*
78
*Касноантичка палата. Позадина јеванђелисте у североисточном пандатифу (детаљ)*
79
*Детаљ украса у прозорском луку тамбура*

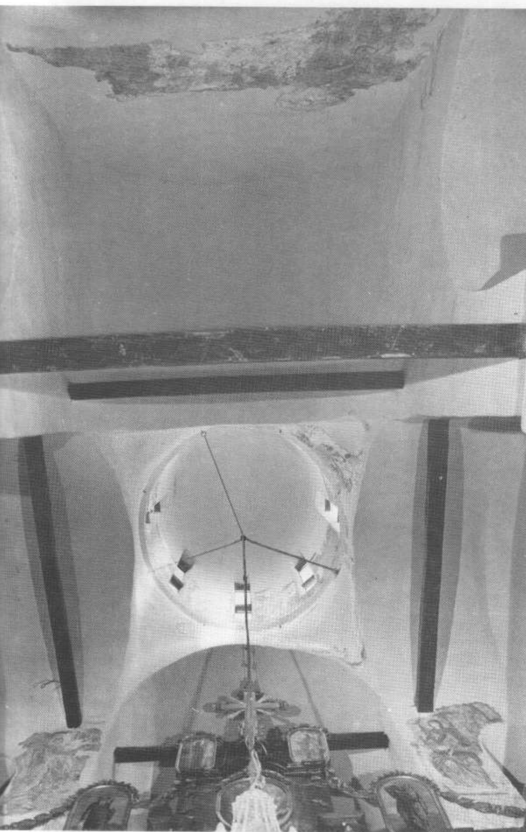
*80*
*Нова Павлица. Неӣознаӣи ӣророк у кубеӣу*

*81*
*Нова Павлица. Неӣознаӣи ӣророк у кубеӣу*

*82*
***Поілед на јужну йевницу***

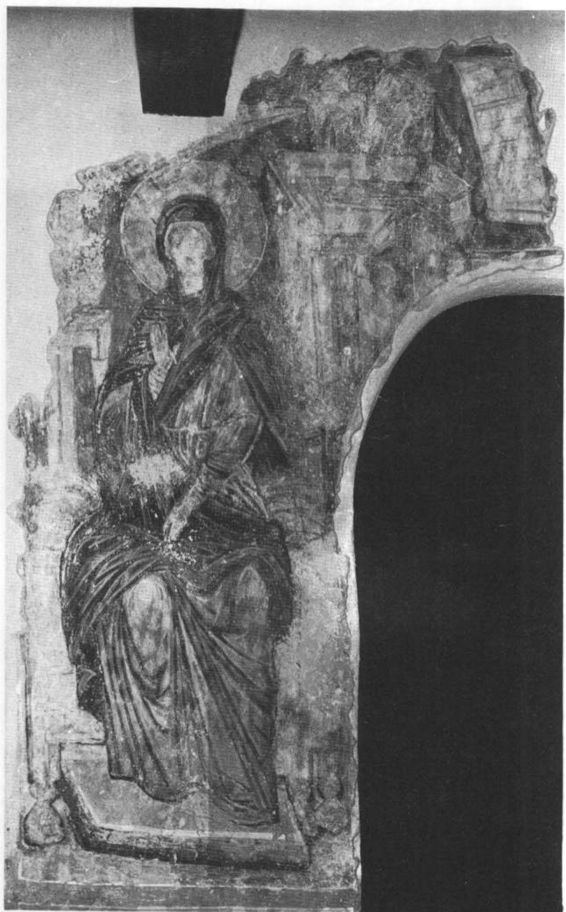
*83*
***Поілед на северну йевницу***

*85, 86*



***84***
***Иконосӣас***
***85***
***Изīлед сводова и куӣоле***
***86***
***Заӣадни зид наоса***

87



87
*Благовести, на источном пару стубаца*

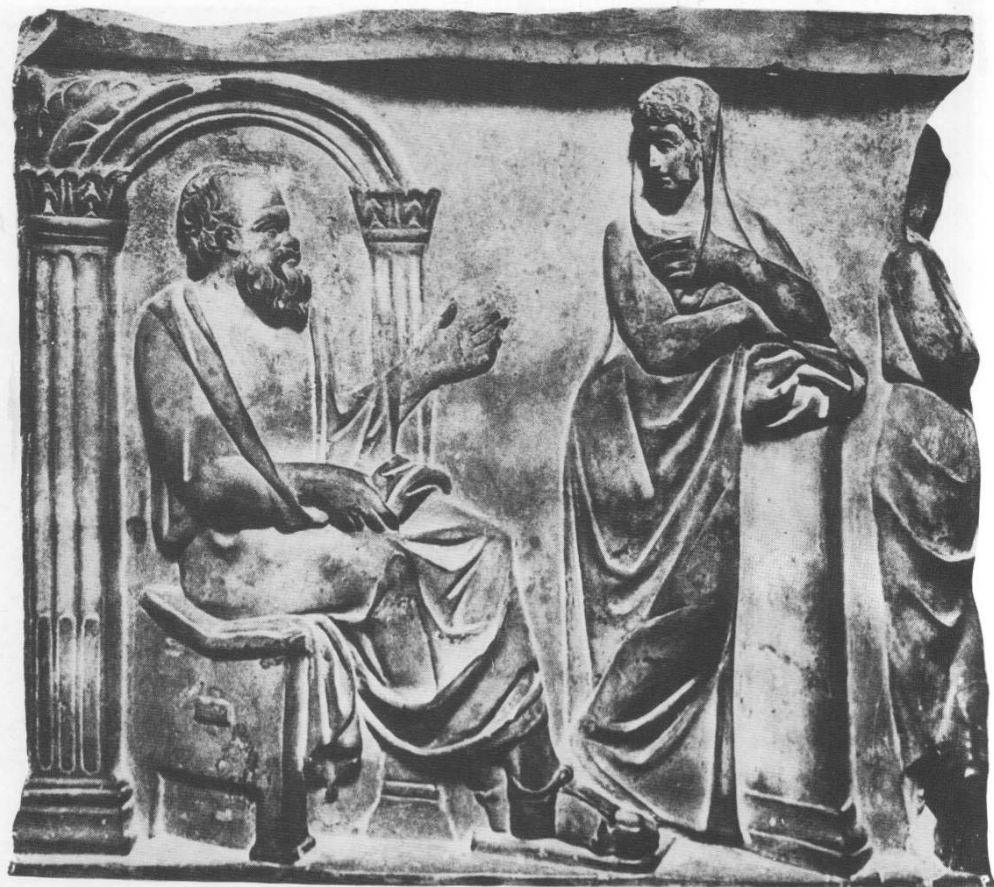
*89*
*88*

*88*
***Руіање Хрисѿу и Одрицање Пеѿрово, на заѿадном зиду наоса***
*89*
***Исцељење раслабљеноі и Хрисѿ и Самарјанка из јужне ѿевнице***

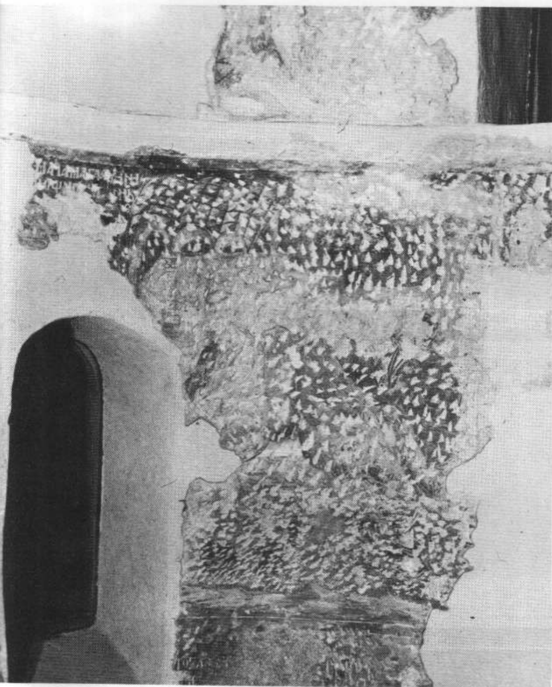
*90*

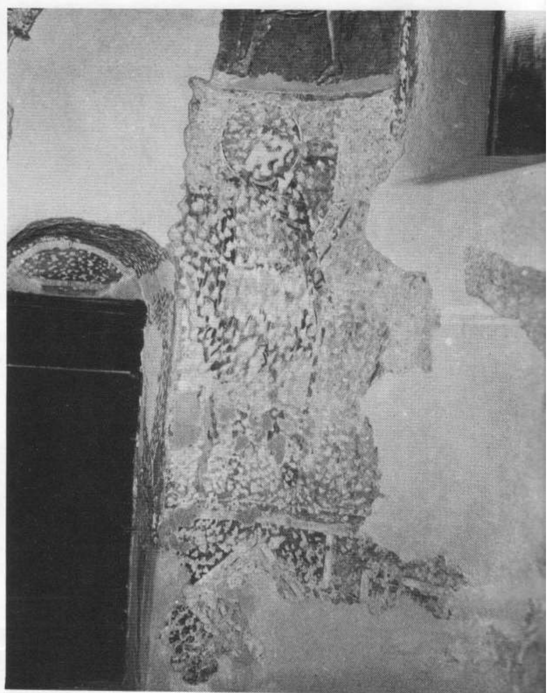
*90*
***Исцељење раслабљеноі***
*91*
***Деѿаљ Исцељења раслабљеноі (Христос)***
*92*
***Деѿаљ Исцељења раслабљеноі (ѿаралиѿик)***
*93*
***Деѿаљ Исцељења раслабљеноі (Сокраѿ)***
*97*
***Св. Мануил. Медаљон у јужној ѿевници***

·91, 93
92, 97



94
*Деталь са саркофаіа Муза из Лувра*





95
*Помазање у Витанији*

96
*Св. Никита. Северна певница*

98, 99

98
*Св. Теодор Студит. Северна страна северозападног ступца*
99
*Св. Теодосије Киновијарх. Источна страна северозападног ступца*
100
*Св. Атанасије Атонски. Јужна страна југозападног ступца*
101
*Св. Симеон Немања. Источна страна југозападног ступца*

*102, 103*

*102*
*Св. Сава Српски. Северна страна југозападног стубца*

*103*
*Св. Јован Дамаскин. Јужна страна северозападног стубца*

104
*Кнез Лазар и кнегиња Милица. Северна страна западног зида припрате*

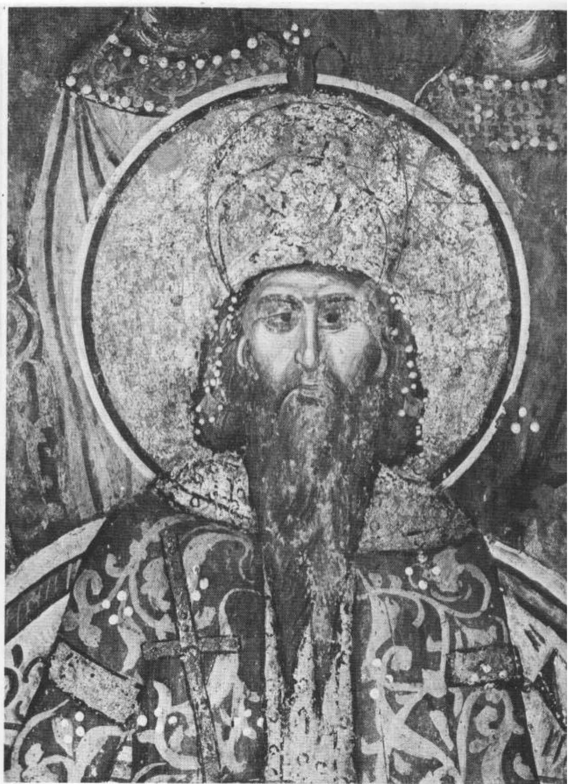
105

*105*
*Десйош Сшефан и Вук. Јужна сшрана зайадної зида йрийрайе*

*106*
*Кнеїиња Милица, дешаљ*

107

107
*Пети васељенски сабор. Зона изнад стојећих фигура на западном зиду припрате*



*108*
*Дeтаљ Пeтoi васeљeнскoi сабoра*

*109*
*Дeтаљ Пeтoi васeљeнскoi сабoра*

*110*
*Детаљ Петоі васељенскоі сабора*

*111*
*Детаљ Петоі васељенскоі сабора*

112
*Источни зид припрате. Деизис*

*113*
*Св. Јован Јеванђелисш (дешаљ Деизиса)*

*114*
*Св. Пешар (дешаљ Деизиса)*

115
*Боїородица (деѿаљ Деизиса)*

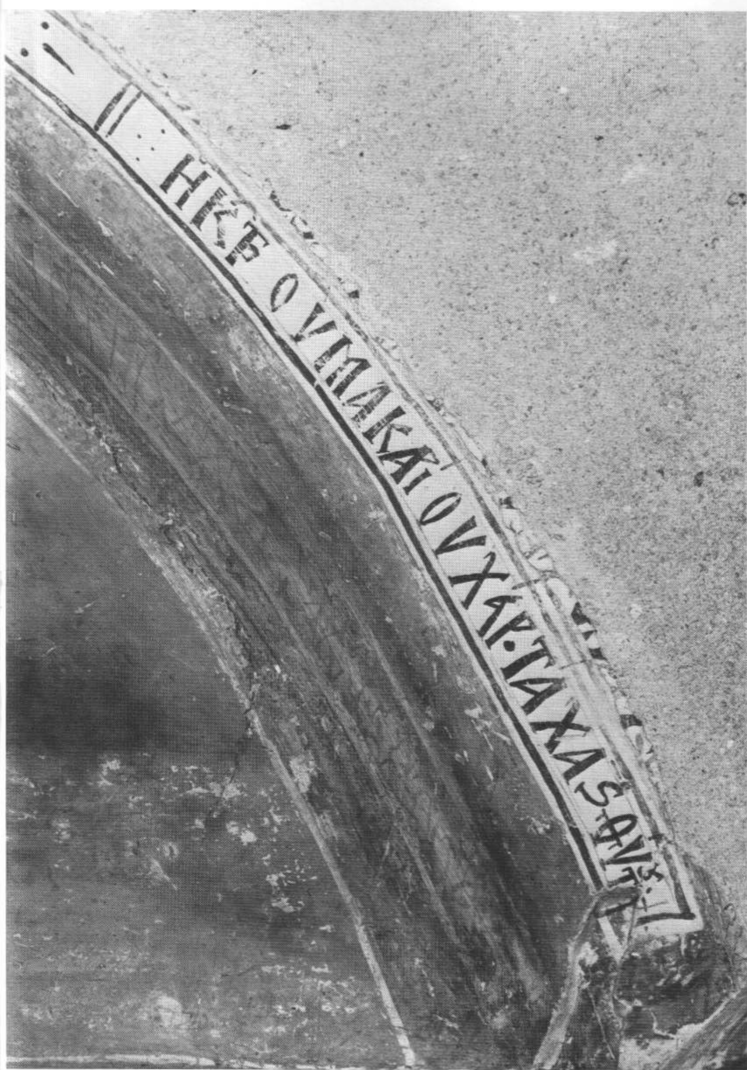
116
*Христ. Деѿаљ са ѿорѿреѿа кнеза Лазара и кнеїиње Милице*

*117, 118*

*117*
*Сликана īроīеска са ūрислоњених лукова на исūочном зиду ūриūраūе*

*118*
*Сликана īроīеска са ūрислоњених лукова на исūочном зиду ūриūраūе*

119



*119*
*Потпис љубостињског сликара Макарија. Лук изнад портала између припрате и наоса*

Лектор
СЛОБОДАНКА ЖИВАНОВИЋ

Превод резимеа и легенди илустрација
ЗОРИЦА ХАЏИ-ВИДОЈКОВИЋ

Коректор
ВЕРА ДИКЛИЋ

ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Цртежи архитектуре и пластике — Јелена Чакић-Ђурић
Цртежи живописа — Божидар Плажинић

Цртежи 1, 3, 4, 6, 9 и 10 рађени су према документацији Републичког завода за заштиту споменика културе

Графичке реконструкције ликова и калкови натписа—Срђан Ђурић

Фотографије:
1 — према М. Васић, Жича и Лазарица;
2 — према А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији;
3 — према А. Пајевић, Мала Споменица са петстогодишњице славе Видовданске . . .;
4 — цртеж из Српских илустрованих новина бр. 26 из 1882;
5—18 — Доброслав Ст. Павловић;
19—38, 41—50, 61—79, 82—89, 95—96, 98, 107—119 — Никола Живковић;
39, 40, 51—58, 60 — Срђан Ђурић;
80, 81 — Коста Денић;
90—93, 97 — Војислав Ђурић;
94 — Према F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains;*
59, 104—106, 117—119 — Јован Грујић

Фотографије у боји — Никола Живковић

*Објављивање ове књиге помогле су Републичка заједница за културу и Републичка заједница науке*

Штампа и повез
Београдски издавачко-графички завод,
Београд, Булевар војводе Мишића 17
1984.

Тираж
3000 примерака

скенирао Теодор Анагност